MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03743 7043

100+

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/noticessurluigie00vill

A mon aimable collaborateur
Albert Vizentini
souvenir sympathique.
G. de Villiers

LUIGI ET FEDERICO

RICCI

Tiré à 200 exemplaires.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT.

NOTICES

SUR

LUIGI ET FEDERICO RICCI

SUIVIES

D'UNE ANALYSE CRITIQUE

DE

CRISPINO E LA COMARE

PAR

F. DE VILLARS

PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15

A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

1866

LIBRARY
JAN 1 1975
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
410
R442V4

LUIGI RICCI

LUIGI RICCI

Naples a été longtemps le sanctuaire de la grande école de musique. Ce fut comme la pépinière féconde d'où sortirent tant de robustes et de vaillants rejetons. Tous ces génies aimables et riants, sévères et pathétiques, chez qui la gaieté, le charme, l'émotion, les sentiments doux et tendres, terribles et saisissants, coulent d'une source intarissable, — ces éloquents interprètes de la joie et des larmes qui savaient si bien marier la science à l'inspiration, et aller droit au cœur par un habile mélange, par une savante pondération, — Porpora, Leo; Vinci, Scarlatti, Pergolèse, Piccinni, Paisiello, Cimarosa, et tant d'autres, virent le jour dans l'ancien royaume de Naples.

N'y a-t-il pas une influence secrète, ou plutôt comme une action directe du terroir volcanique sur l'esprit des compositeurs napolitains? La flamme pétille sans cesse sous cette terre brûlée de Naples; elle la travaille et la met dans un état d'incessante incandescence; — de même la mélodie, cette flamme céleste, jaillit sans effort, et coule facile et inspirée du cerveau, toujours en ébullition, des compositeurs nés sur cette terre privilégiée.

Les deux frères Ricci sont nés à Naples, Luigi le 8 juin 1805 (1), Federico le 22 octobre 1809. Leur père, de naissance florentine, s'était fixé depuis longtemps dans ce pays, où il avait épousé une Napolitaine. Les Ricci furent admis au collége royal de musique de Saint-Sébastien, transféré plus tard à *San-Pietro-a-Majella*. C'est là qu'ils firent leurs études musicales, sous la direction du célèbre Zingarelli. On le voit, ils ont été allaités à cette école féconde et vivifiante qui reconnaît Durante pour chef et pour apôtre. Que d'artistes d'une valeur réelle a produits cette école! et

comme ils ont rempli l'Europe de leurs triomphes et de leurs œuvres! Aujourd'hui, cette mine de productions mélodiques semble épuisée. Naples ne chante plus; elle a bien le droit de se reposer dans sa gloire. La civilisation, les lettres et les arts ont des lieux et des moments de prédilection. Tous les sourires, toutes les faveurs des muses sont accordés, pour un temps, à des contrées choisies. La lumière y brille; — l'éclat y éblouit; — le monde entier assiste au spectacle de ces cités illuminées par des météores fameux. Il jouit, il est émerveillé, il admire : puis tout passe! ce feu d'artifice des intelligences s'éteint; la cité bénie descend de son trône; elle rentre dans le silence, et se replace au parterre du monde. Que d'exemples à citer, s'ils ne se présentaient en foule à l'esprit de chacun! C'est que le ciel, ainsi que l'humanité, a ses inconstances.

Francesco Regli, dans son Dictionnaire biographique, nous apprend que l'aîné des deux frères, Luigi, montrait, dès sa tendre enfance,

les plus grandes aptitudes et une inclination invincible pour la musique. Il entra au conservatoire, en 1814, sous le règne de Murat, à l'âge de neuf ans, et se destina au violon; mais là n'étaient ni son goût, ni ses dispositions. Ayant pour le piano une vive passion, il obtint de suivre un penchant si décidé, et se livra avec ardeur à l'étude de son instrument favori. Mais au conservatoire de Naples, il fallait aller au fond des choses. On y était entraîné de soi-même : tout concourait aux fortes et substantielles leçons. Luigi se livra bientôt à l'étude du contre-point, sous la direction de Zingarelli. Ayant mis à profit tout ce qu'il y avait de bon dans le grand enseignement d'un tel maître, l'élève précoce composa bientôt des messes sous l'œil sévère du professeur.

Sur ces entrefaites, Generali vint à Naples pour écrire quelque opéra nouveau. Il était l'ami de la famille Ricci. Le jeune Luigi prit des leçons de ce compositeur, mais à l'insu de Zingarelli, cela va sans dire. Il sen-

tait fort bien que le profond savoir du vieux maître napolitain n'était pas suffisant pour lui ouvrir avec succès cette brillante mais dangereuse carrière où il brûlait d'entrer. Il faut nécessairement l'expérience et la pratique pour le théâtre; et Generali, à cette époque militante de sa vie, pouvait donner d'excellents conseils au compositeur jeune et novice dans son art. Mais il fallut bien se cacher, nous le répétons, du maître austère qui ne permettait à ses élèves que de composer des messes et des vêpres, et ordonnait à leurs premières inspirations de chanter Dieu seulement. C'était chez lui l'effet d'une conviction bien arrêtée. Zingarelli pensait que l'esprit imbu aux sources sacrées de l'art, élevé aux sommités idéales où règne le beau, se maintenait pur et radieux; et s'il fallait qu'il descendît parfois aux choses profanes et aux drames de la terre, il gardait précieusement alors ce cachet de pureté et de distinction devenu son essence même. Peut-être se joignait-il aussi un sentiment de rancune, chez le vieux compositeur,

contre le théâtre, les difficultés et les déceptions qu'il y avait trouvées.

Au conservatoire de Naples, les jeunes gens étaient divisés en quatre classes. On les désignait ainsi : *grandi*, *semigrandi*, *mezzani* et *piccoli*. La traduction de ces mots saute à l'esprit. Luigi était dans la classe des *moyens* (*mezzani*), quand son jeune frère entra au collége musical dans la classe des *petits* (*piccoli*). Les plus avancés en âge et en savoir sont obligés de donner des leçons, trois fois par semaine, à ceux qui commencent ; on les nomme alors *maestrini*. Ces leçons ont le double avantage de préparer les élèves qui les reçoivent à mieux comprendre celles qu'ils prennent des maîtres, *maestri*, venant, à cet effet, trois fois par semaine, au conservatoire, — et de consolider, par l'enseignement même, le savoir de ces jeunes professeurs. Outre ces *maestrini*, il y avait aussi l'emploi de *primo maestrino* qui se donnait au mérite ou à l'ancienneté. Celui-ci devait veiller sur les études des élèves, et exercer une certaine surveillance

aux heures des leçons sur les *maestrini* chargés de cet emploi. Lorsque Federico vint rejoindre son frère au conservatoire, la place de *primo maestrino* était tenue par un certain Gianni. — En juillet de l'année 1819, un jeune homme doux, aimable, intelligent, entra à *San-Sebastiano*. Ses jours étaient comptés; il ne devait pas même arriver à l'âge de Raphaël, de Mozart, ces anges de l'art égarés sur terre et rappelés au ciel dans la force et dans la fleur de leur génie : c'était Bellini. Il avait près de dix-huit ans, étant né le 1er novembre 1801, d'après un acte authentique relevé par l'avocat Filippo Cicconetti, son biographe, et non pas le 3 novembre 1802, comme le dit la *Biographie universelle des Musiciens*, de M. Fétis. Quoiqu'il y eût huit ans de différence entre l'âge de Bellini et celui du jeune Federico, des liens sympathiques et intimes ne tardèrent pas à les unir. L'un n'était alors qu'un bambin, espiègle, intelligent, il est vrai; — l'autre, adolescent, versé dans son art, déjà compositeur,

était entré au conservatoire après un brillant examen; et, six mois plus tard, il y obtenait, par son mérite et sa conduite, ce que nous appelons, en France, une *bourse entière*. Il ne tarda pas, comme on le suppose aisément, à être nommé *maestrino*. A la même époque, Luigi, plus jeune de près de quatre ans que Bellini, fut élevé a la même dignité. Lorsque Gianni quitta le conservatoire, un nommé Tonetti le remplaça dans la place de *primo maestrino*. Un successeur illustre lui était réservé : c'était Vincenzo Bellini. A Bellini succéda le frère même de son protégé, Luigi Ricci, dont nous esquissons ici les traits.

Voici le moment tant désiré où Luigi Ricci va faire l'essai de ses forces et tenter la première épreuve dans l'art dramatique. A ses moments de loisir il avait composé une farce intitulée : *l'Impresario in angustie;* elle fut représentée par les élèves eux-mêmes, en 1823. Le recteur, présageant très-facilement le déplaisir et la colère de Zingarelli s'il apprenait que son élève aimé, oublieux de ses instruc-

tions, avait composé un ouvrage profane sans sa permission, lui cacha soigneusement le nom du coupable en l'invitant à cet exercice musical, et annonça l'exécution de la farce composée jadis par Cimarosa sur le même livret et portant le même titre. Le maître, ne se doutant de rien, se rend à l'invitation. Il arrive et prend sa place d'honneur. Tout ne va que trop bien pour le débutant, car un duo bouffe excite l'enthousiasme; le public, qui n'avait pas été mis au courant de la supercherie, applaudit, crie, trépigne, demande l'auteur. Le pauvre Luigi, heureux, confus tout à la fois de son triomphe, est obligé de paraître. Le secret se dévoile; et Zingarelli, qui aurait dû rire de cette double farce et pardonner à celui qu'il avait bien voulu confondre avec Cimarosa, se crut outragé de la plaisanterie, en prit de l'humeur, tint rancune et tourna le dos à l'heureux débutant. Mais l'auteur de ce malencontreux *Impresario in angustie* avait sur le cœur d'être brouillé avec celui qui lui avait ouvert l'esprit à la science : il ne tarda pas à

trouver une occasion de rentrer en grâce. Le jour de la fête de Zingarelli, à quelque temps de là, fit naître cette occasion si désirée. Luigi compose une cantate en son honneur. Le directeur est invité à assister à une simple représentation donnée par les élèves. C'est son éloge, dans la langue éthérée des sons, qui l'attend. Son buste est là; des anges le couronnent de laurier. Zingarelli est ému; il pleure de joie, pardonne la désobéissance dans laquelle sa trop grande sévérité avait cru voir une offense, et reprend en amitié celui qui venait de si bien réparer une peccadille qui avait été pour lui un heureux présage et un succès, mais un succès malheureusement troublé par la colère de son vieux maître.

Le second ouvrage de Luigi Ricci fut *la Cena frastornata*, que le Dictionnaire de Regli donne, à tort, comme le premier représenté, non pas sur le théâtre du conservatoire, comme il l'indique encore, mais sur le théâtre *Nuovo* de Naples, à l'automne de 1824. Il eut quelque succès; mais nous devons dire, pour respecter

la vérité, que Generali corrigea l'œuvre du jeune musicien; c'était quelque temps avant son départ pour Palerme : le maître, en effet, quitta peu après ses fonctions enseignantes au conservatoire de *San-Pietro-a-Majella.* Ce fut la dernière fois qu'une main étrangère retoucha les productions de Luigi; désormais nous allons le voir prendre un vol sûr, grandissant d'expérience et de savoir.

Il donna au même théâtre *Nuovo* ses trois ouvrages suivants : *l'Abbate Taccarella,* au carnaval de 1825; *il Diavolo condannato a prender moglie,* au carnaval suivant; et *la Lucerna di Epitteto,* au carnaval de l'année 1827. Les deux p emiers eurent du succès; mais le dernier réussit médiocrement.

L'un de ces ouvrages est connu sous trois titres différents : *l'Abbate Taccarella, Aladino, la Gabbia de' matti.* M. Fétis en fait plusieurs ouvrages; croit-il remplacer de cette façon le nombre des partitions du compositeur qu'il a omises? — Voici l'explication de ces titres qui ont été un piége pour quelques bio-

graphes : il y a dans cet opéra un certain abbé parlant beaucoup et vite, une espèce d'abbé *Jacasse;* de là son premier titre, le titre le plus populaire à Naples. — Il s'y trouve aussi un *Turc* qui explique la seconde appellation. — Une réunion variée de personnages originaux et drolatiques motive la dernière dénomination. — *L'Abbate Taccarella* est resté de longues années au répertoire parmi les ouvrages les plus aimés des Napolitains.

Pendant l'été de 1828, le compositeur voulut s'essayer sur une plus grande scène et tenta la chance à *San-Carlo* avec *Ulisse*, opéra en un acte; *Ulisse* n'eut point de succès.

Mais il trouva une compensation dans la réussite du *Colombo*, qu'il écrivit pour l'ouverture du nouveau théâtre de Parme, au printemps de 1829. En parlant de cet ouvrage et du sort qui lui fut réservé, M. Fétis dit, dans sa *Biographie universelle des Musiciens* : « Cette dernière chute décida les frères Ricci à séparer leurs travaux. » Cette petite phrase est grosse d'erreurs. Il n'y eut point de chute

pour *Colombo;* au contraire, l'ouvrage a réussi. Il n'est point dû à la collaboration des deux frères; Federico était encore au conservatoire de Naples, et ne se rendit à Rome, près de son frère, qu'à l'automne de 1829. C'est dans cette ville, et précisément pendant cette saison, que Luigi fit représenter, au théâtre *Valle*, *l'Orfanella di Ginevra*, dont M. Fétis change le sexe et la date. *L'Orpheline* fut adoptée avec enthousiasme par le public.

Il y a ici un mauvais pas à franchir pour Luigi Ricci : quelques insuccès l'attendent; une mauvaise veine va produire une série d'opéras médiocres dont voici les titres : *il Sonnambulo*, donné au même théâtre *Valle*, le 26 décembre 1829; *l'Eroina del Messico*, ou *Fernando Cortez*, au théâtre *Tordinona*, au mois de février 1830; *Annibale in Torino*, opéra de circonstance exécuté à Turin, le 26 décembre 1830; et enfin *la Neve* (un vrai *fiasco!*), représentée au théâtre de la *Canobbiana* de Milan. Cette *Neige* a été changée en fleuve par M. Fétis, *la Neva :* l'affinité en est si natu-

relle; puis, d'ailleurs, le prote est responsable de la métamorphose. Quelle triste chose pour un compositeur, que le *fiasco!* Lorsqu'il réussit, tout le monde le fête : force applaudissements et force couronnes ne lui manquent pas, l'amitié lui sourit avec le succès; tombe-t-il, on l'évite; les amis mêmes semblent se mettre du côté de la fortune contraire et abandonner l'auteur malheureux.

Mais voici l'instant où Luigi va prendre sa revanche et se relever brillamment avec sa *Chiara di Rosemberg*, écrite pour la *Scala* de Milan, à l'automne de 1831, sur un poëme de G. Rossi. Cet ouvrage excita un véritable enthousiasme. Il fut chanté par Giuditta Grisi, sœur de la célèbre Giulia; par la Sacchi; par le ténor Winter, par le baryton Badiali, par Spiaggi et par Vincenzo Galli, à la voix de basse si roulante et si belle. On connaît le charmant duo plein de sel et de mélodie : *Che l'antipatica vostra figura* de la *Chiara di Rosemberg*. Il est resté populaire par sa verve incisive et bouffonne, et se trouve relié dans

les recueils des dilettantes entre *Se fiato in corpo avete* du *Mariage secret* et *Un secreto d'importanza* de la *Cenerentola.*

Au printemps de la même année, au même théâtre, Generali avait fait un superbe *fiasco* avec *il Romito di Provenza.* Le succès de celui dont il guida les premiers pas dans la carrière l'a-t-il consolé un peu? La *Chiara* fut applaudie dans toute l'Italie, à Vienne, à Berlin, et passa en Amérique sur l'aile des pyroscaphes.

Un autre succès suivit. *Il Nuovo Figaro*, représenté au théâtre de Parme en février 1832, excita quelque enthousiasme. Le rôle de la cantatrice fut chanté par la Roser, aujourd'hui la femme du compositeur Balfe; les autres rôles étaient confiés à Pedrazzi et aux deux excellents bouffes : Frezzolini, le père de la célèbre Erminia que nous avons tous applaudie, et Zuccoli, son rival. Ce dernier surtout était inimitable : acteur consommé, il avait la saillie vive, l'intelligence de la scène. Doué, en outre, des qualités d'originalité et de naturel, il savait s'approprier, d'une façon re-

marquable, les caractères qu'il était chargé de traduire. Il vit encore et jouit de ses rentes, loin du théâtre, aimé, estimé de ceux qui l'ont connu.

La saison où fut donné *le Nouveau Figaro* étant terminée, les deux Ricci restèrent quelque temps à Parme, pour jouir du bon accueil qu'ils devaient à la réussite de ce dernier opéra. Leur séjour fut égayé par un événement qui aurait pu tourner au tragique, mais qui se contenta de rester au comique. Une nuit, c'était au printemps, on ressentit tout à coup les secousses d'un tremblement de terre. Tout le monde se précipite hors des maisons à moitié vêtu. La ville entière est en émoi : les femmes, les hommes, les riches, les pauvres, courent pêle-mêle. Redoutant un retour plus prononcé du phénomène effrayant, on se porte en dehors des remparts de la ville, en pleine campagne ; on improvise des tentes et des lits : les riches s'installent dans leurs voitures, les pauvres sur des charrettes ou sur la terre. Chacun s'arrange pour passer les nuits le moins mal pos-

sible. On resta là cinq ou six jours en des accoutrements primordiaux. Mais tout cesse, la peur aussi. Ne craignant plus d'être enterré sous les murs, on rentra dans la ville et l'on reprit possession de ses demeures. Cette manière patriarcale de vivre n'était pas sans quelque charme, ni sans quelques compensations pour plusieurs. Il y avait là de jolies femmes mal voilées, des minois frais et tentants, des contacts brûlants... Qui sait... *l'occasion, l'herbe tendre,* quelque diable aussi se mettant de la partie... Quoi qu'il en fût, tous ne se montrèrent point enchantés de revenir au bercail, et les frères Ricci étaient peut-être bien de ceux-là.

Ici nous avons un médiocre résultat à enregistrer : *i Due Sergenti*, représentés à la *Scala*, l'automne de 1833, poëme de F. Romani (2). Le *Nuovo Figaro* avait été donné au printemps, au même théâtre; et les Milanais n'avaient pas ratifié positivement l'avis des Parmesans.

Nous touchons à un des plus grands succès et des mieux mérités du compositeur, *un' Avven-*

tura di Scaramuccia. Cette mélodieuse bouffonnerie, dont le livret est de F. Romani, le librettiste par excellence, nous a fort diverti jadis au Théâtre-Italien. Elle a été jouée pour la première fois à la *Scala*, au mois de mars 1834; ce fut un vrai triomphe : *esito di tutto entusiasmo*, dit l'auteur de la chronologie de tous les ouvrages représentés à la *Scala.* Les rôles principaux étaient ainsi distribués : *Scaramuccia*, poëte et directeur d'une troupe bouffe à Paris, Mariani; *Lelio* et *Domenico*, deux comiques de la troupe, Pedrazzi et Spiaggi; *Tomaso*, villageois, Galli; *Sandrina*, servante du directeur, Mme G. Deméric, — célèbre cantatrice qui a fait applaudir un nom français sur plusieurs scènes de l'Italie; — et le *jeune comte de Pontigny*, Marietta Brambilla. Cette dernière n'était point contente de sa cavatine : à une répétition générale, en présence de tous les musiciens de l'orchestre, elle se permit des paroles inconvenantes envers le compositeur et jeta sa partie de chant avec colère et dépit, disant qu'elle ne voulait pas

chanter un rôle si déplaisant. On l'y contraignit, comme de raison. A la première représentation, la pauvre cavatine si méprisée par la Brambilla eut un succès d'enthousiasme et fut un triomphe pour l'ingrate cantatrice. Le frère de Luigi Ricci, Federico, qui était en ce moment dans les coulisses, s'approcha de la chanteuse, après son ovation, et lui dit : « Belle vengeance pour vos propos insolents ! » Elle demanda grâce, et la paix fut faite.

Ces sortes d'erreurs, de la part des chanteurs, sont assez communes. Quand Verdi fit représenter *Ernani* à Venise, la Lœwe, aujourd'hui princesse Lichtenstein, chargée du rôle d'*Elvire*, en était si mécontente, qu'elle laissait échapper à tout moment son dépit contre le maître. A la représentation, l'ouvrage alla aux nues, et la cantatrice eut sa grande part d'applaudissements. Elle vit son erreur et voulut adoucir Verdi et rentrer dans ses bonnes grâces. La chose ne fut pas si facile; le compositeur partit de Venise avec son ressentiment. Plus tard ils firent la paix, et c'est pour elle

que l'*Attila* fut écrit. Cette cantatrice a inspiré à Donizetti une de ses héroïnes les plus suaves et les plus poétiques : c'est encore pour elle que fut composée la *Maria Padilla.*

Bellini, non plus, n'échappa point à de tels désagréments, lui pourtant si doux et si distingué. C'était encore à Venise, où il donnait *i Capuletti e i Montecchi.* Le ténor Buonfigli, mécontent de sa cavatine, était arrogant vis-à-vis du jeune maître. Perdant un jour sa douceur accoutumée : « Sachez, dit Bellini au chanteur insolent, que la main de mon père qui m'apprit à tenir une plume m'apprit aussi à tenir une épée. » Celui-ci se le tint pour dit. La cavatine fit fureur; et, après la représentation, Buonfigli ne balança pas à présenter ses excuses au compositeur. Il chanta, dans toute l'Italie, ce rôle qu'il avait dédaigné, y récolta honneurs et profits et n'eut jamais tant de succès que dans l'ouvrage en question.

Revenons à L. Ricci et à son charmant *Scaramuccia,* qui n'aurait pas dû quitter le répertoire et qui saura bien y reprendre sa

place. Imprimé à Paris, traduit en français et retouché, à cet effet, par Flottow, il a été joué en province. C'est le pasticheur, dans ce cas, qui touche les droits d'auteur :

Sic vos non vobis mellificatis, apes.

Une des pages les plus pétillantes d'esprit de *Scaramuccia* est le trio célèbre *la Scena è un mar instabile*, véritable petit poëme burlesque inspiré par les ballottements de la fortune et la foule des petites misères attachées au théâtre. Au mois de mai de l'année 1858, au grand théâtre de Trieste, on jouait un vaudeville intitulé *la Mascherata;* les acteurs étaient tous vêtus en polichinelles. Des morceaux empruntés au répertoire bouffe de l'auteur de *Scaramuccia* et précisément ce trio, qui compare la scène à l'instabilité de la mer, servaient de fond aux farces et aux lazzis. Mais les paroles n'étaient plus les mêmes ; elles étaient remplacées par un de ces lieux communs contre les femmes qui ne manquent jamais leur effet sur la foule. Quoi qu'il en fût, cette jolie musique captivait,

comme d'habitude, et se faisait redemander tous les soirs.

La saison du carnaval avait été bien brillante, en 1834, à la *Scala*, et pourtant, à l'exception du *Scaramuccia*, les Milanais se montrèrent peu satisfaits. *Ivanhoe*, de Pacini, fit une chute complète; *la Parisina*, de Donizetti, nouvelle pour Milan, ne plut pas; et la *Lucrezia Borgia*, ce beau drame de Victor Hugo réduit par F. Romani, et dont la musique avait été expressément écrite pour la *Scala*, fut froidement accueillie. C'était jouer de malheur pour Donizetti; ses inspirations passionnées et puissantes, chaudes et colorées ne purent rompre la glace. Mais il faut ajouter, pour l'excuse des dilettantes de Milan, que la *Lucrezia*, se relevant aux soirées suivantes, prit son vol immense et devint une œuvre d'école. Luigi Ricci avait pour Donizetti une estime et une prédilection toutes particulières. Il admirait en lui une spontanéité et une abondance de veine qui se rencontrent rarement à un tel degré. Il proclamait, ainsi que son frère, la *Lucrezia*

le chef-d'œuvre du maître, pour la nouveauté des formes, pour la force dramatique; le finale du prologue et l'admirable trio du poison étaient jugés par les deux frères des morceaux d'un ordre supérieur. On doit comprendre leur étonnement qu'un tel ouvrage n'ait point excité tous les transports. Quelques jours après la première représentation de *Lucrèce Borgia*, rencontrant l'auteur dans la rue, ils s'approchèrent de lui et lui adressèrent de vives félicitations, persuadés, disaient-ils, qu'il avait écrit un chef-d'œuvre. Le maître leur répondit : « Vous êtes les seuls qui me complimentiez. Tout le monde m'évite. Et, ce qui est le plus curieux, ajouta-t-il, le directeur à qui j'ai demandé de me laisser partir ne me le permet point et croit me punir en me faisant rester ici et assister à mon *fiasco*. »

Gli Esposti (*les Enfants trouvés*) représentés au théâtre d'*Angennes*, à Turin, pendant l'été de 1834, obtinrent un grand succès. Cet ouvrage, plus connu sous ce titre : *Eran due, or son tre*, fut exécuté par Moriani, Scalese,

Frezzolini le père, fort remarquable dans son rôle, et par une chanteuse, nommée Viale.

A Rome, au théâtre *Valle*, l'opéra *Chi dura vince*, dont la première représentation eut lieu le 26 décembre 1834, fut sifflé. Plus tard, à Milan, la reprise de l'ouvrage fit fureur. Toute l'Italie voulut l'applaudir; et le même succès le suivit à l'étranger. Décidément les Romains nous semblent avoir le sifflet trop facile : la grande bévue commise à l'occasion du *Barbier de Séville* aurait dû, ce nous semble, les rendre plus circonspects. Le charmant opéra bouffe *Chi dura vince*, connu aussi sous le nom : *la Lune de miel*, a été dédié à Louise Vernet, celle qui allia son nom illustre à celui de Paul Delaroche.

Pendant l'automne de l'année suivante, *Chiara di Montalbano* (3), sur un poëme de G. Rossi, réussit médiocrement à la *Scala*. Cette seconde *Chiara* n'eut point et ne mérita point la même faveur que sa sœur aînée, la *Chiara di Rosemberg*. L'auteur dut facilement se consoler, si toutefois les injustices ont jamais consolé des

hommes tels que lui, en voyant toute la froideur qui accueillit *Zampa*, le chef-d'œuvre d'Hérold, le chef-d'œuvre de la musique française, qu'on jouait pour la première fois à la *Scala*. C'est Rossini qui fut, cette saison, le triomphateur exclusif : la Malibran chanta *Rosine* et *Desdémone;* le *Mosè* fit son apparition à Milan : on avait attendu bien longtemps pour faire une si bonne connaissance.

Le *Scaramuccia* fut représenté à Pavie au printemps de l'année 1835. L'auteur assistait aux répétitions et les dirigeait. L'*impresario* fut si content de cette musique entraînante et toujours chantante, qu'il accorda une soirée de bénéfice au compositeur. Celui-ci écrivit, sur-le-champ, et pour donner un attrait de plus à la représentation, une *farce* intitulée : *la Serva e l'Ussaro*. Elle réussit et ne fut jouée qu'au théâtre de Pavie, du moins nous le pensons, bien qu'elle ait obtenu les honneurs de l'impression, à Milan, chez Ricordi.

Il est beau de considérer de loin le char rapide et fumant où sont entraînés les compo-

siteurs italiens, enveloppés d'un nuage d'encens, à travers des lueurs d'apothéose et au mirage trompeur des auréoles lointaines. Mais, de près, que de déceptions, de fatigues, d'injustices! que leur métier est souvent plein d'amertume! que leur chemin est semé de ronces! et de quelle monnaie sont payés ces enfants glorieux de l'art! L. Ricci a déjà composé vingt opéras; il a obtenu de grands succès; sa place et son talent sont marqués désormais. Eh bien! si son nom est fait, son sort est pourtant à faire et sa fortune à commencer. Un signe de découragement est évident ici, dans la carrière du compositeur. Désormais, il ne reprendra que rarement sa plume mélodieuse et facile. Il s'éloigne du théâtre, ne voulant pas s'assujettir à une vie tellement agitée, ni tirer ses moyens de subsistance de cette carrière ingrate et sans cesse entravée. Par la protection du prince Alfonso Porcia, le compositeur obtint, pendant l'été de 1836, la place de maître de chapelle à la cathédrale de Trieste : il composa un grand

nombre de morceaux religieux, généralement appréciés, pour les besoins de sa charge. Cette charge dépendait de la ville, ainsi que celle de chef du chant au théâtre : il fut investi des deux fonctions au même moment. On a confondu le directeur musical, présidant aux répétitions des rôles (*maestro*), avec le directeur financier du théâtre (*impresario*), en mettant Luigi Ricci à la tête du théâtre de Trieste. Cette erreur a été commise récemment par quelques critiques parisiens, à propos de la première représentation de *Crispino*.

Le carnaval de 1838 fut marqué par un médiocre succès pour l'auteur, *esito infelice*, dit l'historien de la *Scala* : il s'agit des *Nozze di Figaro*. C'est qu'il y a des sujets auxquels un grand péril est attaché d'avance : il y a même une témérité impardonnable à y toucher. Mozart a conquis des droits imprescriptibles sur les *Noces de Figaro*. Ce livret fut imposé au compositeur napolitain, qui eut le tort de ne point refuser net; plus tard, il se repentit d'avoir consenti à le traiter. M. Fétis

se trompe en confondant en un seul ouvrage, avec une variante de titres, *le Nozze* et *il Nuovo Figaro*, donné six ans auparavant à Parme. Ce sont, comme on voit, deux productions différentes, représentées dans des villes différentes, avec un sort tout différent. *Le Nozze* sont tirées de la comédie de Beaumarchais : c'est le sujet identique au chef-d'œuvre de Mozart; tandis que le *Nouveau Figaro* appartient au répertoire de Scribe. Le nœud de l'intrigue est dans les mains d'un serviteur astucieux et malin, qui parvient à marier un jeune homme et une jeune fille, amoureux l'un de l'autre, contre la volonté de leurs parents. Le nom de *Figaro* ne figure-là que comme le type et le patron des serviteurs adroits et rusés; et le célèbre barbier n'a rien à faire avec cet autre serviteur, si ce n'est qu'il lui a inspiré de bons tours et des plus victorieux.

Rossini, dont la *Sémiramis* avait été chantée à Milan la saison même où parurent *le Nozze*, disait à l'auteur qui avait le bonheur de le

voir quelquefois : « Vous avez été trop sérieux dans votre ouvrage. » Le grand maître ne se trompait pas. Plus tard, à Trieste, L. Ricci rapportant l'observation de Rossini à son frère convenait de la parfaite justesse de l'avis.

Ici se place une période de six ans de silence. Le compositeur occupe les deux places rémunérées par la ville de Trieste, au théâtre et à la cathédrale, exemple piquant des extrêmes qui se coudoient si souvent. Sa vie est assurée; il n'a pas besoin de pourvoir à ses moyens d'existence en poursuivant une carrière militante. Un peu de découragement et de dégoût se fait sentir, il faut aussi se le rappeler. En outre, ses deux derniers ouvrages, nous l'avons vu, avaient eu un triste sort.

Nous touchons à un fait très-important dans la vie du musicien, car son mariage en dépend, et ce mariage sera pour le frère de Luigi Ricci un chagrin et une désillusion douloureuse, en rompant l'unité de vie et d'intérêts qu'il avait crue inaltérable entre eux. On s'absorbe forcément dans une femme, dans des en-

fants, et quelque solide que dût rester leur affection, le mariage de Louis était pour Frédéric la ruine du passé et son doux rêve d'union fraternelle à jamais évanoui.

A la fin de l'année 1843, deux sœurs jumelles, nées à Prague, Fanny et Lidia Stolz, vinrent à Trieste. Sans aucune fortune, elles s'engagèrent au théâtre comme choristes. Elles étaient toutes deux jolies, toutes deux semblables, *quales decet esse sorores*, en modifiant, pour la circonstance, un hémistiche de l'auteur des *Métamorphoses*. Luigi les voyant souvent, devint amoureux des deux sœurs. Il aurait bien voulu les épouser toutes les deux : elles se ressemblaient tant, elles étaient si charmantes! Que n'eussent-ils vécu sous l'empire philogyne de Mahomet, ce législateur prophète qui a su mettre tant de séductions dans sa loi! la chose devenait si simple et si facile! Sur ces entrefaites, le compositeur fut appelé à Odessa pour diriger les chanteurs. Il fit engager les deux sémillantes choristes au théâtre où il allait remplir les fonctions de *maestro*. Ils habi-

tèrent dans la même maison, et Luigi devint sérieusement amoureux dans son double amour. De retour à Trieste, les conseils de ses amis, les remontrances de son cher frère, furent inutiles. Ne pouvant décidément point épouser les deux sœurs, il finit par donner son nom à Lidia, sans cesser d'aimer Fanny. De son mariage est née une fille nommée Adelaïde (4). Adulte, à l'heure où nous écrivons ceci, gentille, avenante, elle aurait donné de douces compensations à son pauvre père, s'il eût vécu.

Mais retournons à Odessa pour mentionner l'opéra que le maître y fit représenter : *la Solitaria delle Asturie*. Il eut quelque succès et fut donné au carnaval de l'année 1844. C'est un ouvrage sérieux dont le poëme appartient à F. Romani. Précédemment, en 1838, Carlo Coccia, compositeur avec lequel les frères Ricci furent en relation, l'avait mis en musique pour la *Scala*. Son œuvre n'avait pas été accueillie avec faveur. Les ouvrages nombreux de Coccia ont disparu bien vite, trop vite peut-être.

Trois ans s'écoulent : au carnaval de 1847, le maître donne *il Birrajo di Preston*, au théâtre de la *Pergola* de Florence. Il obtient un bon succès. C'est *le Brasseur de Preston* mis en musique, en 1838, par Adolphe Adam, pour l'Opéra-Comique.

Cinq ans après, en 1852, *la Festa di Piedigrotta* soulève des acclamations d'enthousiasme à Naples, au théâtre *Nuovo*, témoin des premiers succès de l'auteur. Cette même année, Federico se signalait à Vienne et conquérait des transports chaleureux avec *il Marito e l'Amante*. Les deux frères se montraient dignes d'eux et s'envoyaient ainsi l'écho de leur triomphe. En 1858, Federico fit exécuter, à grand orchestre, et par ses élèves, sur le théâtre de Saint-Pétersbourg, une tarentelle tirée de *la fête de Piedigrotta*. L'exécution en fut bonne, et la charmante tarentelle produisit un bel effet. Il s'empressa de l'écrire à son frère : celui-ci en fut heureux, et le remercia vivement du plaisir qu'il eut en lisant les détails de ce succès lointain. M. Fétis, dans l'ar-

ticle très-incomplet et très-inexact consacré à L. Ricci (5), dit en terminant : « Cet artiste distingué occupait ces positions depuis vingt ans, lorsque sa raison se dérangea dans l'été de 1857. Sa famille venait de le faire placer dans l'hôpital des aliénés à Prague, lorsque je me trouvai dans cette ville en 1858. » Le maître se trouvait à Prague, en effet; mais il y était venu, comme tant d'illustres invités, pour fêter l'anniversaire du conservatoire de cette ville. Loin d'être dans un établissement d'aliénés, il se portait à merveille. — Dans l'article, tout aussi incomplet et inexact, consacré à F. Ricci, il dit encore : « Je l'ai trouvé à Prague, où il était venu avec quelques artistes distingués de sa patrie, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la fondation du conservatoire de cette ville. » Or, Federico Ricci ne put se rendre avec les compositeurs distingués qui prirent part à cette fête : ses fonctions le retinrent à Saint-Pétersbourg; à cette époque, il ne put s'éloigner. Comment expliquer de telles erreurs de la part d'un his-

torien qui avance des faits et des dates, en invoquant sa présence même et le témoignage de ses yeux? S'il se trompe ainsi sur les choses qu'il dit avoir vues, de ses yeux vues, que sera-ce donc pour celles qui se sont passées loin, bien loin de lui?

L. Ricci se trouvait donc en bonne santé aux fêtes de Prague. Il s'était préparé à son voyage avec une joie d'enfant. J'ai dans les mains une lettre qu'il adressa, en cette occasion, à son frère : les détails naïfs y abondent. Il promet de suivre toutes les recommandations que lui a prescrites la sollicitude de ce frère. « Les fêtes terminées, lui dit-il, j'irai à la campagne (6); et là, je me croirai un grand seigneur, et pourrai passer quelques jours sans faire le maître d'école. » Il projette d'aller à Dresde, avant de revenir prendre son collier de travail. Il jouit d'une bonne santé (pauvre Luigi!); le lait de chèvre lui fait beaucoup de bien; il prend les bains de mer, mange avec appétit, et, en somme, se sent plus en force et plus gai. Je traduis textuellement.

Les dernières productions du maître se sont succédé, comme nous l'avons dit, à des intervalles éloignés. Ses occupations deviennent plus nombreuses, trop nombreuses malheureusement. Les exigences de son changement de vie l'inquiètent et le harcèlent. Outre ses fonctions au théâtre et à la cathédrale, outre l'école de chant qu'il dirige dans le but de fournir des chanteurs pour l'exécution de la musique sacrée, qu'il est encore chargé d'écrire, L. Ricci est obligé de donner des leçons en ville. Il n'a plus un moment de repos. Tous les ans, depuis leur séparation, Federico se rendait à Trieste pour passer les trois mois de son congé près de sa vieille mère, qui n'est plus, et près de son frère; il avait le cœur navré de voir son cher, son excellent Luigi mener cette vie de fatigues et de labeurs. Quelques paroles de regret et d'amertume échappèrent quelquefois à l'artiste, accablé sous le poids d'une existence trop active. Il écrivait, à la date du 25 mai 1858 : « J'aurais pu être dans une autre position;... patience : mais je deviens de plus en

plus mélancolique. » Mélancolie, germe fatal, qui va bientôt changer de nom et aboutir à une catastrophe déplorable.

N'anticipons point sur un si funeste sort. Il nous reste à mentionner le dernier ouvrage du compositeur, adieu brillant à la vie, adieu suprême à son art. Sept ans s'étaient écoulés depuis l'heureuse apparition de *la Festa di Piedigrotta*. Louis Ricci semblait avoir renoncé au théâtre ; à force de sollicitations de la part de ses amis, il consentit à mettre en musique *il Diavolo a quattro*. La première représentation de cet opéra eut lieu au printemps de 1859, au théâtre *Armonia*, à Trieste. Elle fut acclamée avec enthousiasme. Les nombreux amis de l'auteur, voulant donner une marque de leur estime et de leur affection pour son talent et sa personne, célébrèrent comme une fête le retour de cet autre enfant prodigue dans la maison qu'il n'aurait pas dû abandonner, et renchérirent encore sur les transports du public. L'esprit du compositeur s'exalta : sa joie fut immense d'entendre ces

applaudissements qui n'avaient pas retenti à son oreille depuis si longtemps.

Des travaux incessants et nombreux, des fatigues de toutes sortes, car il usa la vie par tous les bouts, avaient ébranlé ses facultés. Cette joie soudaine, cette ivresse du succès, dont l'action est si vive, si excitante, et à laquelle il croyait avoir renoncé désormais, lui causèrent une violente commotion. Il ne put y résister et perdit la raison, — la raison, ce don merveilleux qui nous vient de la divinité, — la raison, que Donizetti a célébrée par la bouche de son *Torquato Tasso* en accents éloquents et pathétiques et qu'il perdit lui-même si misérablement :

Il senno è don di Dio :
Finchè Dio non mel toglie, il senno è mio.

Ce fut un coup de foudre pour Federico, qui était alors à Saint-Pétersbourg. Il se rend au plus vite à Trieste, consulte les meilleurs médecins ; tout est inutile. Il eut la douleur de conduire son pauvre frère dans une maison

d'aliénés, que sa bonne tenue et les excellents soins prodigués aux malheureux qu'elle renferme avaient recommandée à son amour fraternel.

Au milieu de l'été de 1859, l'infortuné maître fut frappé de la plus grande des calamités, et à l'automne il fut placé à Prague, le pays de sa femme, dans la maison des fous. Il traversa Vienne dans son triste état. Un an auparavant, il passait par cette capitale pour aller représenter, au milieu d'une société d'élite, l'art dont il était un brillant interprète. Chose étrange ! durant sa maladie, le pauvre Luigi avait l'habitude de répéter : « En 1860, je serai heureux. » Le présage se réalisa. Il mourut à Prague, le 31 décembre 1859 (7), dans la matinée. En 1860, suivant ses paroles, il était donc parmi les bienheureux, et pouvait dire avec la *Clorinde* du Tasse :

..... S'apre il cielo, io vado in pace.

M. Fétis s'est trompé depuis la naissance jusqu'à la mort du compositeur. Il le fait tré-

passer le 1er janvier 1860. C'est se tromper de bien peu, direz-vous ; malheureusement, l'erreur de ce seul jour, emjambant d'une année à l'autre, par la place qu'il occupe, devient une circonstance aggravante. Mais, nous le répétons, sauter de la Saint-Sylvestre au 1er janvier est une légère erreur. L'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* saute bien quelquefois du 1er janvier à la Saint-Sylvestre.

Les funérailles célébrées à Prague en l'honneur du compositeur furent très-modestes. En revanche, la ville de Trieste, émue à la triste nouvelle, témoigna par un simulacre somptueux de cérémonie funéraire sa douleur et son deuil. Elle avait perdu un fils adoptif ; elle le pleura comme il le méritait. Les personnes les plus distinguées de la ville furent d'accord pour rendre quelques honneurs à celui qu'une si déplorable fin avait éloigné de Trieste, sa seconde patrie. Un char funèbre surmonté d'un cercueil vide traversa lentement la ville. Une foule immense le suivait. La musique mi-

litaire jetait, au milieu des rues, des sonorités attristées et voilées. A l'église, on chanta une messe solennelle que l'illustre défunt avait écrite, peu de temps auparavant, pour une célébration de funérailles, dans la chapelle qu'il dirigeait. Le corps municipal, l'évêque, le gouverneur de la ville, accompagnés de toutes les autorités civiles et religieuses, assistèrent à l'exécution de cette messe.

Ce ne fut pas tout. Celui qui, tant de fois, avait répandu la joie au théâtre et fait rire aux larmes des milliers de spectateurs, était bien digne de recevoir une marque sympathique sur le théâtre même de ses succès. Le buste du compositeur fut commandé à un artiste renommé, Ferrari. Pour son inauguration, il fut organisé une représentation académique au grand théâtre de Trieste. Les dilettantes s'étaient fait un devoir de se joindre aux musiciens de l'orchestre. On exécuta des compositions de l'auteur regretté, et son buste fut découvert au milieu d'applaudissements et de cris d'enthousiasme. Par ordre de

la municipalité, ce buste fut placé sur un piédestal, au vestibule du théâtre, où il se trouve actuellement.

Federico eut le grand chagrin de ne pouvoir assister aux honneurs posthumes rendus à la mémoire d'un frère, de ce frère qu'il a tant aimé et pour lequel il conserve une sorte de culte. Dans les moments de loisir que lui laissent ses fonctions, trois mois de l'année, il passe par Prague et va prier sur une tombe si chère. Son vœu le plus ardent est de recueillir bientôt de si précieux restes et de les placer, dans le même tombeau, près de sa bonne mère, à Trieste, cette ville où ils ont vécu de longues années, estimés et affectionnés.

FEDERICO RICCI

FEDERICO RICCI

Federico Ricci, le plus jeune des deux frères, est né à Naples, comme nous l'avons déjà dit, le 22 octobre 1809. Il entra, de bonne heure, lui aussi, au conservatoire, en 1818, quatre ans après son frère. Comme on voit, l'un et l'autre ne perdirent point de temps, et commencèrent de bonne heure l'étude de leur art. Ils avaient tous deux l'esprit vif et facile, l'intelligence prompte aux leçons. Et, ce qui ne s'acquiert point, l'étincelle précieuse de la mélodie brûlait en leur âme. Ce fut Bellini qui donna à son jeune camarade Federico son brevet de *maestrino*. Ce dernier témoignait déjà à cette époque l'estime la plus sympathique pour le caractère et le

talent du futur auteur de la *Somnambule* et de *Norma*. Cette sympathie ne fit que croître par la suite; et Ricci garde une véritable passion pour la musique de Bellini. Celui-ci ne fut pas insensible à l'amitié et à l'admiration du jeune Federico. Ils se recherchaient mutuellement, et se trouvaient très-heureux de causer ensemble. En leur qualité de *maestrini*, ils avaient le droit de sortir du conservatoire. Quelquefois, rentrant trop tard pour le dîner, et ne trouvant qu'un maigre repas tout refroidi, ils se cotisaient pour faire acheter deux biftecks. Pleins de leurs rêves d'avenir ils se contaient, en mangeant ce modeste repas, leurs souvenirs d'enfance, leurs historiettes de jeunesse et leur espoir dans l'art dont ils n'apercevaient au loin que l'auréole triomphante. Ils étaient pleinement heureux. Bellini n'entrevoyait pas alors les larmes amères qu'il devait verser, après la première représentation de son chef-d'œuvre, à Milan (8); — et F. Ricci ne se voyait point, sur la route de Trieste à Prague, conduisant, dans un état

d'idiotisme, son frère bien-aimé, un des derniers héritiers du beau et franc rire de Cimarosa.

Zingarelli était encore le directeur et le professeur émérite du haut enseignement au conservatoire. Ainsi que Luigi, Federico commença ses études de contre-point sous une sévère direction. Mais le célèbre maître était alors bien vieux. Il avait renoncé à donner ses précieuses leçons, si ce n'est à quelques élèves privilégiés, se bornant à remplir la charge de directeur du conservatoire. Il vivait solitaire, avec son domestique, ancien moine, qu'on appelait *Frat' Angelo*, véritable serviteur maître, *servo padrone*. Elle avait été bien remplie l'existence de ce Zingarelli ; il pouvait se reposer. Federico continua ses études sous la direction du *maestro* Raimondi, professeur au conservatoire, à cette époque. Raimondi est un charmant compositeur bouffe : on s'en convaincrait bien vite, si le théâtre italien avait la bonne idée de faire représenter son delicieux opéra *il Ventaglio (l'Éventail)*, écrit

pour Naples. Mais il fut une des nombreuses étoiles éclipsées par l'astre rossinien. — L'élève fit de rapides progrès sous son nouveau maître, profita à merveille de ses bonnes leçons, et termina sous lui son cours de contre-point. C'était l'usage que les élèves apprentis compositeurs du conservatoire napolitain écrivissent des morceaux et des messes pour le service divin : Federico commença sa carrière en composant ainsi des pages détachées, des symphonies et des messes entières qui furent exécutées dans presque toutes les églises de Naples.

Mais Luigi, son inséparable, avait fini son temps d'étude. Il était à Rome et parcourait, non sans quelque éclat, le commencement de sa carrière. En prenant sa volée mélodieuse, il avait emporté avec lui la pensée et le cœur de son jeune frère. Ils s'aimaient, tous deux, d'un amour tendrement réciproque. Les liens qui les unissaient, depuis leurs plus jeunes ans, étaient si étroits, leur affection si chaude et si forte, qu'on aurait pu dire qu'une seule

âme animait leurs deux corps, qu'une même volonté et un même sentiment dominaient leur double existence. Ils mettaient tout en commun, la joie comme la peine, les plaisirs comme les chagrins. Une si rare union de cœurs les fit appeler *les frères siamois.* Cette communauté de sentiment et de goût, de vie et d'intérêts, dura jusqu'à l'époque où l'aîné se maria.

On comprend le vide que le départ de Luigi devait faire au cœur de son jeune frère. Celui-ci n'avait pas fini le temps exigé pour son séjour au conservatoire : brûlant de revoir et d'embrasser le cher Luigi, il demande un congé d'un mois : on le lui accorde. Il part; le voilà sur le chemin de Rome. Mais un mois passe si vite quand on est jeune et content! Il fallait revenir : Federico n'en eut ni la force, ni le courage. Il préféra braver les reproches et les foudres de *San-Pietro-a-Majella,* et suivit désormais les pas et la fortune de celui qui l'avait précédé dans la vie et dans l'art.

Il était de règle, à ce conservatoire, que les

élèves admis dussent y rester jusqu'à l'âge de vingt-deux ans. De cette façon, cet établissement renommé avait toujours un certain nombre d'élèves assez instruits pour lui être utiles. Ils allaient dans les églises exécuter les messes et les vêpres. Le prix de leurs services était destiné à la caisse commune : mais ils recevaient un léger salaire pour leur rémunération particulière. De plus, les jeunes musiciens jouant de quelque instrument étaient engagés dans les théâtres. Leurs appointements se partageaient en trois parts : une pour l'exécutant, deux pour la caisse de l'établissement. — Aussi le directeur ne permettait-il pas facilement aux élèves compositeurs ou instrumentistes qui pouvaient procurer de tels avantages au bien général, de partir avant d'avoir accompli leur vingt-deuxième année, suivant la prescription. La perte du *maestrino* Federico était sensible; c'était un préjudice de deux années qu'il causait à la caisse; et le départ de ce pensionnaire intelligent et productif fut doublement re-

gretté. Mais il avait largement payé sa quote-part : il pouvait partir sans scrupule.

Durant leur jeunesse, les deux frères n'étaient point sans quelque contraste d'humeur et de caractère. Louis était vif, gai, le sourire au cœur et aux lèvres ; Frédéric, au contraire, était réfléchi, triste, morose. Un changement radical s'opéra chez eux, avec les années. La gaieté devint le lot de Frédéric et la tristesse s'empara de Louis. Plus il avançait en âge, plus ce dernier s'ennuyait de tout et s'attristait sans raison. Son frère, chez qui le rire et la joie avaient passé désormais, cherchait à le réconforter, à relever son courage faiblissant, à lui rendre sa première gaieté, sa folle insouciance et son contentement de jadis ; ce n'était pas toujours chose facile. — Mais retournons à Rome près de nos deux jeunes gens. Luigi avait déjà fait représenter sept ouvrages quand il écrivit, en 1829, deux opéras pour le théâtre *Valle*. C'est le moment où son frère, quittant le conservatoire, deux ans avant l'âge réglementaire, vient le rejoindre : il avait

alors vingt ans. Il s'initia donc à l'étude et à l'expérience de l'art, sous l'aile, pour ainsi dire, de son Luigi.

Si Federico suivait le sort artistique de son frère aîné, par contre il le guidait dans l'expérience de la vie. Louis était bon, affectueux, faible. Fréderic possédait mieux que lui l'esprit pratique. Sa raison était plus juste, plus exacte, plus mûre aux choses de la vie. Il était comme le jeune Mentor d'un Télémaque plus âgé que lui.

A Rome, Federico fit la connaissance d'Horace Vernet, alors directeur de l'École des beaux-arts. Horace le prit en affection, et le jeune musicien passait ses soirées chez le peintre célèbre, dont le salon était un rendez-vous de choix. L'aristocratie de l'intelligence y était représentée dans ses variétés souveraines; les sciences, les lettres et les arts s'y donnaient la main. Federico payait cette aimable hospitalité de la monnaie mélodieuse de ses chansons. Le peintre y prenait un vif plaisir. Un soir, le compositeur se mit au piano et chanta,

plein de verve et du feu de l'inspiration, ses charmantes mélodies, imprégnées des senteurs natales et offrant comme un chaud reflet du ciel de Naples. Horace le regardait avec une attention toute particulière, le coude appuyé sur le piano, la tête penchée sur la main. L'inspiration s'était communiquée à lui par les effluves sonores et brillait aussi dans ses yeux. — Le lendemain, en revoyant F. Ricci, il lui dit : « Je me suis servi de votre figure pour un tableau auquel je travaille, en ce moment; venez le voir. » Le compositeur se rendit dans son atelier et se reconnut dans la figure d'Holopherne, endormi, souriant, au moment où le bras héroïque de Judith va trancher une si vaillante vie. La ressemblance était parfaite : la bouche surtout, qui avait chanté les jolies chansons, semblait encore frémissante. On sait qui posa pour la Judith : ce fut celle que l'heureux présage de son nom ne trompa point, — et qui, transfigurée par sa nouvelle destinée, habite sur l'Olympe avec Rossini, ce Jupiter de la mé-

lodie, mais un Jupiter qui sait tonner et rire tour à tour.

Horace Vernet a toujours conservé sa bienveillance et son amitié pour le compositeur. En 1834, le revoyant à Rome, il peignit à l'huile le portrait du musicien et lui en fit hommage. Ricci le conserve religieusement. C'est pour lui la marque d'une amitié illustre; c'est, en même temps, un souvenir du temps heureux de la jeunesse, ... *irreparabile tempus!*

Federico Ricci débuta au théâtre, sous les auspices et avec la collaboration de son frère : c'est *il Colonello*, au printemps de 1835, qui offrit au public, pour la première fois, le nom du compositeur. Nous reviendrons sur cet ouvrage au paragraphe consacré aux travaux exécutés en commun par les deux frères. La même année, mais quelques mois après, vers la fin de juin, Federico donna, sous son seul nom, *M. de Chalumeaux*, au théâtre de *San-Benedetto*, à Venise. Le sujet en fut emprunté à un ballet comique de Galzerani donné à la *Scala*, l'année précédente, pendant

la saison où *Scaramuccia* vint si brillamment au jour : Galzerani l'avait lui-même pris à la France. On reproche souvent à l'Italie ses nombreux emprunts, en fait de livrets lyriques : on devrait être fier de rendre quelques petits services à cette Italie qui a fécondé l'Europe. Le début de l'auteur de *M. de Chalumeaux* fut heureux et regardé par tous comme un très-bon présage.

Ici se place un second ouvrage en collaboration : c'est *il Disertore per amore*, donné, comme *il Colonello*, au théâtre *del Fondo*, pendant le carnaval de 1836. Puis vient un des meilleurs opéras et des plus populaires de l'auteur, *la Prigione d'Edimburgo*, représenté au grand théâtre de Trieste, pendant le carnaval de 1837. Il excita un véritable enthousiasme, et fut joué sur toutes les scènes d'Italie. — Qui ne connaît la spirituelle et charmante barcarole : *Sulla poppa del mio brick?* Cette fringante mélodie a fait le tour du monde, sur la poupe harmonieuse du gai navire. Quelle vérité et quelle verve dans la

peinture de ce marin toujours chantant, toujours trinquant! Quelle joyeuse vie mène cet enfant né sur l'Océan, que son bon père a nourri au biberon, mais en ayant bien soin de le remplir de vin de Madère, au lieu de lait! Je suis émerveillé de la souplesse et de la variété infinie de la musique, cet art essentiellement abstrait et nuageux, si je compare la triste et mélancolique chanson du *petit mousse*, dans le *Christophe Colomb* de Félicien David, au chant si vif et si pétillant du marin de *la Prison d'Édimbourg*. Les sentiments exprimés par les deux poëtes musiciens sont les plus opposés qu'on puisse imaginer; mais ils n'en sont pas moins naturels au cœur de l'homme : c'est la justesse de la touche qui fait leur force; c'est l'éloquence et l'émotion de l'artiste qui font leur charme. En entendant la plainte de misère jetée par le pauvre mousse, du haut de la grande vergue, à l'immensité des mers, on s'attriste, on souffre, on pleure avec lui; — et si l'on écoute les joyeux accents de celui qui trouve tous les plaisirs et tous les

bonheurs sur ce navire qui est son royaume, eh bien ! la vie du marin nous apparaît souriante, délicieuse.

La Prison d'Edimbourg fut chantée par la Gabussi, aujourd'hui la femme de Debassini; par Giuseppina Armenia, une Espagnole; par Buonfigli et Scheggi. La Gabussi était chargée du rôle de la *folle*. Aux répétitions elle se montrait jalouse de l'Armenia, qui avait une voix superbe. La discorde était entre les deux cantatrices, comme il arriva entre la Ronzi et la Boccabadati, lors du retour de Bellini à Naples, un soir qu'elles devaient jouer *i Capuletti e i Montecchi*. Bellini fut obligé de se faire leur pacificateur, et d'ouvrir à Juliette les bras de Roméo; sans cela les Napolitains étaient privés de fêter, par la représentation de son œuvre même, l'arrivée du jeune maître qui avait pris, chez eux, son glorieux essor. — Federico Ricci, lui aussi, fut contraint d'imiter son ancien camarade d'étude et de chercher à calmer l'irritation vaniteuse de la *diva*. Quel meilleur moyen que de louer sa

beauté pour éteindre les colères d'une femme ? A la répétition générale, le compositeur s'approche de la Gabussi et lui dit, pour la rendre plus douce et plus aimable : « Quels grands beaux yeux vous avez ! — S'ils pouvaient se changer en foudre, répond-elle, vous seriez bientôt en cendres. » Mais l'ouvrage souleva l'enthousiasme, et la chanteuse rebelle triompha par-dessus tout. Le ressentiment se changea en une franche amitié, et l'artiste, pleine de confiance, dès lors, dans ce rôle où elle s'était crue sacrifiée, le chanta toujours avec succès sur toutes les scènes de l'Italie.

Les erreurs de ce genre, de la part des acteurs, avant l'expérimentation de la scène, de même que celles du public aux premières représentations, sont nombreuses ; nous en avons cité quelques exemples : mais acteurs et public restent incorrigibles.

Deux ans après le grand succès de *la Prison d'Édimbourg*, à l'automne de 1839, l'auteur donna *un Duello sotto Richelieu*, à la *Scala*. Il eut un médiocre succès. Cette année-là, au

même théâtre et à la même saison, apparut l'étoile naissante d'un jeune maître qui devait remplir l'Italie de son nom et de ses triomphes : c'est Verdi. Il fut bien reçu avec son *Oberto conte di San-Bonifacio.*

Au carême de 1841, *Michel-Angelo e Rolla*, opéra donné au théâtre de la *Pergola*, soulève les applaudissements des Florentins, n'en déplaise à M. Fétis, qui voudrait l'empêcher d'avoir réussi. Il fut chanté par la Strepponi, à laquelle Verdi plus tard a donné son nom; par la basse Sebastiano Ronconi, frère du célèbre baryton, un des trois fils de Dominique Ronconi, ténor et professeur de chant dont la carrière a marqué; et par Moriani, d'une réputation universelle. C'était un des chevaux de bataille et de victoire de Moriani que son rôle dans cet ouvrage. A Bergame, à Venise, à Milan, à Ravenne, à Dresde, à Madrid, il le chanta et ne manqua jamais d'enlever tous les bravos. Aussi l'œuvre du compositeur, écrite sur un *libretto* de S. Cammarano, est dédiée à Napoleone Moriani, surnommé le

ténor *de la belle mort*, par allusion à une specialité où il se montrait sans égal.

Ce fut une année de veine heureuse pour Federico Ricci, car il fit représenter pendant la saison d'automne de 1841, à la *Scala*, l'opéra sérieux *Corrado d'Altamura*, un de ses meilleurs ouvrages. Ce drame lyrique, inspiré par un poëme de G. Sacchero, eut un grand succès et fut chanté par Luigia Abbadia, à laquelle il est dédié, par Marietta Brambilla, Carlo Guasco et Felice Varesi. Nous avons entendu à Paris le *Corrado d'Altamura*, et avons pu apprécier les belles pages qu'il renferme. C'est la seule partition du maître qui soit imprimée à Paris. De même que le *Scaramuccia*, de son frère, il y représente, seul, le contingent d'un compositeur dont plusieurs ouvrages ont eu un très-grand succès partout. Que voulez-vous, les Parisiens, dans l'immobilité de leur indifférence, sont vraiment les Chinois de la musique : il faut leur forcer la main et leur imposer, pour ainsi dire, d'aimables et nouvelles connaissances. En fait d'œuvres

théâtrales, ils ne savent rien voir au delà des affiches placardées dans leurs rues.

Le mariage du roi d'Italie Victor-Emmanuel, avec une archiduchesse d'Autriche, fut célébré au printemps de 1842. Charles-Albert régnait alors ; Victor-Emmanuel était prince héréditaire. Pour fêter ce mariage, la municipalité de Gênes invita Frédéric Ricci à composer une cantate sur les paroles du poëte Romani. Elle devait être chantée au théâtre *Carlo Felice*. Le titre en était *la Felicità*. Elle fut exécutée en grand gala devant toute la cour et devant une affluence de spectateurs accourus de tous côtés pour voir les augustes époux. Tout réussit à merveille.

Plus tard, le roi Charles-Albert devant donner une grande fête en son palais, où se trouve le superbe théâtre *Regio*, se souvint de la cantate de F. Ricci. Il lui demanda d'en composer une autre sur des paroles du marquis *di Negro*, illustre Génois. En peu de jours le maître eut satisfait à la volonté royale.

A la répétition, le grand écuyer, comte

Saluzzo, s'approche de F. Ricci en lui témoignant, de la part de Sa Majesté, le désir de voir un jet d'eau au milieu de la scène, pendant l'exécution de la nouvelle cantate. Sans autre cérémonie, le grand écuyer y fait établir une fontaine et disposer des conduits pour l'écoulement de l'eau. Le jet d'eau avait admirablement réussi et faisait un bruit à défier les orchestres du plus fort calibre. Le maître fit observer au grand écuyer qu'il était impossible d'entendre quelque musique que ce fût, avec cet accompagnement d'un genre si nouveau. Saluzzo repondit que le roi aimait la vue des eaux jaillissantes et qu'il fallait absolument se soumettre. Le roi n'était point un dilettante bien délicat : les plus suaves mélodies produisaient sur lui absolument le même effet que le son des cloches, le bruit du tambour et du canon. Mais la cour assistait à la fête, et le compositeur avait le désir bien naturel qu'elle pût entendre l'œuvre de circonstance. Il invoqua, à son secours, l'esprit rusé de Figaro. Cet inventeur de tant de subterfuges, dont la musi-

que a tracé si magistralement les traits, n'ayant rien à refuser au musicien, lui en suggéra un, et des meilleurs. Jugez-en plutôt. Il fit acheter plusieurs centaines d'éponges et ordonna de les placer de façon que l'eau en tombant sur elles ne fît plus aucun bruit. La fontaine jaillissait superbement; mais elle était devenue muette. Les chanteurs purent exécuter la cantate sans rien craindre d'un voisinage naguère assourdissant. Les choses allèrent fort bien et firent un double honneur au compositeur de la cantate et à l'inventeur des éponges.

Les ouvrages se suivent, mais les succès ne se ressemblent pas : l'année suivante, à la fin de décembre 1842 (9), au même théâtre de la *Scala*, *Vallombra* reçut un modeste accueil, *esito modesto*, dit l'historien de la chronologie théâtrale de la *Scala*. Le grand succès de la saison fut pour *les Lombards à la première croisade*, de Verdi; de même que l'année précédente, le *Nabucco* avait excité un enthousiasme indicible. *Nabucco* est une brillante excursion de l'art dans l'histoire babylonienne.

Cette seule fois, le compositeur se servit de quelques formes déjà anciennes, comme du canon et des ornements roulants de la gamme, qui sont à la musique comme les volutes, les chapiteaux, les enroulements à l'architecture. Quant aux *Lombards,* il est probable que ses sonorités bruyantes et ses allures militaires, transportant les Milanais, les faisaient songer à une croisade dont brûlaient tous les cœurs, mais à une croisade qui ne tendait ni contre les Turcs, ni contre les Sarrasins.

En 1843, F. Ricci fit un voyage à Paris (10). Les habitués du salon de la comtesse Merlin, une de ces dilettantes pleines de goût et de passion pour la musique, dont la race est aujourd'hui perdue, eurent le bonheur de l'entendre. Sa voix n'avait pas les qualités brillantes qui font les grands chanteurs : c'était une voix de compositeur, comme on dit; et l'on sait tout le parti que l'intelligence artistique peut en tirer. Depuis sa jeunesse, Federico s'était accoutumé à chanter ses compositions, et quand une fois il s'était mis au piano et avait charmé son au-

ditoire, il ne faisait pas bon de venir après lui, fût-on des plus illustres. Un soir, précisément chez Mme Merlin, il avait transporté tout le monde à force de verve et de gaieté. On pria Lablache, dont la voix et le talent allaient de pair, de chanter, à son tour, quelques chansons napolitaines : « Impossible, répondit le stentor des chanteurs; après les chansons si entraînantes que vous venez d'entendre, rien ne pourrait produire quelque effet. » Il tint bon, et Ricci fut obligé de se remettre au piano où il retrouva le même entrain et le même succès. Il revit Horace Vernet, qui était alors de retour de la Russie : Horace, se ressouvenant des bonnes soirées passées à Rome, voulut les renouveler à Paris. Il ne se fatiguait pas d'entendre ces mélodies qui, jadis, l'avaient tenu sous le charme, et qui lui rappelaient alors de beaux jours enfuis.

Dans l'article consacré à Federico Ricci, M. Fétis ne parle pas de ce voyage à Paris : mais, en revanche, il le fait aller à Lisbonne et à Madrid, comme directeur de leurs théâ-

tres. Ce compositeur n'a jamais été, n'a même jamais songé à se rendre dans ces deux capitales : ses ouvrages y ont été pour lui, c'est tout comme. Les productions d'un auteur ne sont-elles pas l'auteur lui-même ; ne sont-elles pas mieux que lui? C'est ce que pense, sans doute, le critique historien ; c'est ce qu'il veut dire probablement.

Au carnaval de l'année 1844, nous retrouvons le musicien à Trieste ; et son *Isabella de Medici* est représentée au grand théâtre, avec un succès médiocre.—Puis au carême de 1846, c'est le tour d'*Estella* (11), sur un libretto de Piave, au théâtre de la *Scala :* cet opéra sérieux fut assez bien accueilli. Les autres compositeurs, F. Sangalli et L. Rossi, ne furent point heureux dans leurs nouveautés, cette saison-là : le succès resta fidèle à de vieilles connaissances : *la Sonnambula, Ernani, il Bravo, Anna Bolena.* Mais il n'est pas vrai de dire que l'*Estella* fit une *chute complète,* comme le prétend la *Biographie universelle des Musiciens :* consultez plutôt l'histoire chronolo-

gique de la *Scala*, dont les renseignements s'accordent parfaitement avec ceux qui nous viennent d'autres sources.

Griselda, mise auparavant en musique par Paër, parut pendant le carême de l'année suivante (1847) au théâtre de la *Fenice*, à Venise : elle eut quelques applaudissements. M. Fétis n'en fait aucune mention. — Ici se place le succès d'enthousiasme obtenu par *Crispino*. Nous le notons pour observer, aussi fidèlement qu'il nous est possible, l'ordre des dates. Le compositeur semble, à cette époque, choisir Venise pour y donner ses nouvelles productions. Il fait représenter au théâtre de *San-Benedetto*, à l'automne de 1850, *i Due ritratti* (12). Ils réussissent fort bien. M. Fétis n'en fait pas plus mention que de *Griselda*.

Les deux derniers ouvrages de F. Ricci (M. Fétis les passe encore tous deux sous silence) sont représentés à Vienne, au théâtre de la Porte Carinthie. C'est d'abord *il Marito e l'Amante*, mélodrame comique écrit sur un *libretto* de G. Rossi, d'après un sujet

français, et donné au printemps de 1852. Cet opéra eut un très-grand succès. Voici quels en furent les interprètes : Fraschini d'abord ; à tout seigneur tout honneur. Il fit littéralement fureur dans son rôle, et partagea l'enthousiasme des Viennois avec le musicien. Ce chanteur doit être désireux de se montrer à Paris dans un de ses anciens triomphes, et de nous faire connaître, en même temps, une œuvre de mérite. Il n'a pas à craindre, il le sait bien, le danger qui peut lui sembler attaché à un rôle de *jeune premier :* sa voix est éclatante de jeunesse et de force ; et les plus jeunes tremblent à côté de lui. Et puis un chanteur n'a jamais que l'âge que sa voix lui donne. Que Monsieur Fraschini nous chante l'opéra *le Mari et l'Amant* ; nous lui prédisons que Paris imitera Vienne, et l'applaudira ainsi que le *maestro.* — Mais revenons aux interprètes : ce furent Debassini, le bouffe Scalese, la Medori et la de Méric, qui a uni à son nom celui de Lablache, en épousant un des fils du grand

chanteur. Ils secondèrent parfaitement le célèbre ténor et prirent leur part des applaudissements.

Après le grand succès du *Mari et l'Amant*, nous avons le regret d'enregistrer un *fiasco : il Paniere d'Amore;* mais notre impartialité de critique nous y oblige. C'est au printemps de 1853 que fut présenté ce *Panier d'Amour :* le public n'y trouvant ni fleurs, ni fruits, ni amour, le jugea vide et le mit dans un coin.

On regrette de voir un auteur d'un talent souple, coulant et mélodieux, dans la force de l'âge, après avoir donné des preuves convaincantes de ce qu'il pouvait et de ce qu'on devait encore attendre de lui, s'arrêter ainsi tout court, et laisser là sa plume féconde et brillante. Ne l'excusons point; cherchons plutôt les causes qui l'y déterminèrent.

Elle est bien hérissée de difficultés, d'ennuis, de désagréments de toutes sortes, la carrière du compositeur, surtout en Italie. Après de longues études, il parvient au théâtre : mais là est le commencement des épreuves; la série

des odyssées aventureuses et pénibles va se dérouler pour lui. Il s'agit de courir de ville en ville; — d'écrire ses partitions au pied levé, *stans pede in uno*, dans un laps de temps déterminé; — d'en livrer les feuilles à la copie, sans avoir le loisir de les relire; — d'inspirer aux chanteurs le sentiment et les nuances de leurs rôles; — de conduire les répétitions; — d'assister, le plus souvent, aux premières représentations, en présentant lui-même son œuvre au public, partagé entre l'incertitude et les émotions de son sort, les caprices et souvent les fausses appréciations de ce public. Et que trouve-t-il au bout de tout cela? la fortune? Non : il a vécu; voilà tout. — Nous laissons de côté, en cette occasion, les jouissances de l'amour-propre et les fumées de la gloire, qui causent de si douces hallucinations : elles enivrent, il est vrai, mais elles ne nourrissent guère. Lorsqu'un ouvrage, ayant conquis la faveur d'une longue existence et de la popularité, devient une bonne affaire, commercialement parlant, c'est presque toujours l'éditeur

qui en profite exclusivement : car le compositeur a renoncé à tous ses droits pour quelque petite somme payée d'avance, dont il s'est montré quelquefois trop friand. Puis les bonnes chances surviennent et les gros bénéfices avec elles. Mais l'auteur se trouve évincé des produits de son œuvre : il a négligé de les prévoir; un bon traité, bien en forme et dûment légalisé, l'enchaîne désormais. C'était bien pis encore, avant les traités internationaux qui régissent et sauvegardent aujourd'hui les productions de l'intelligence. Les contrefacteurs, en ces déplorables temps de la contrebande des produits de l'esprit, s'enrichissaient encore mieux que les éditeurs légaux. Aussi qu'arrivait-il? Le mal retombait sur les pauvres auteurs. Ils souffraient d'un état de choses contre lequel ils étaient sans puissance. D'autant moins payés que leurs éditeurs se trouvaient plus gênés et plus circonscrits dans leur commerce, ils étaient les seuls qui ne pussent vivre de leurs œuvres. Que dire des malheureux compositeurs qui ont vu

tomber, dans le *domaine public*, leurs opéras recherchés de tous? En jetant les yeux dans le passé, le cœur se serre; mais, n'attristons pas inutilement notre sujet, nous en avons assez dit pour notre transition et pour expliquer une des causes du silence de Federico Ricci.

Ainsi que son frère, il songea à s'éloigner du théâtre; ou, du moins, il ne voulut plus devoir ses moyens d'existence à une carrière tellement aléatoire et pénible. Peut-être même qu'une certaine amertume, un certain découragement, se sont emparés des deux frères. Nous ne devons pas omettre ce symptôme psychologique. La fantaisie et l'inspiration ne les avaient point abandonnés. Mais la mode, cette souveraine aveugle et volage, ne se plaisait plus qu'au tapage et aux combinaisons harmoniques. C'était le règne du roi trombone et de l'algèbre musicale. Eux, fêtés naguère, appréciés à leur juste valeur, — ne sachant d'autre moyen de plaire que le chant, — croyant, les naïfs, que la mélodie, au doux nom qui semble un frémissement de la lyre anti-

que, simplement parée et brillant de son attrait divin, avait assez de charme et de séduction par elle-même, ils s'effarouchèrent et se tinrent à l'écart. — Luigi, nous l'avons vu, devint maître de chapelle de la cathédrale de Trieste, et se fit professeur de chant; mais il ne sut point toujours résister aux sollicitations de sa muse. — Federico, par la protection de la famille des comtes Adlerberg, fut investi, le 1er septembre 1853, de la charge d'inspecteur des classes de chant à l'École impériale des théâtres de Saint-Pétersbourg (13), charge qu'il exerce depuis ce moment. Il avait connu à Venise, en 1851, la comtesse Catherine Adlerberg. C'était après le grand succès de *Crispino*. Les compositions si spirituelles du maître avaient charmé la noble dame. A son retour en Russie, elle se souvint de lui. Le beau-père de la comtesse, le comte Wladimir Adlerberg occupait les fonctions de *ministre de la cour*. La cause du protégé était toute gagnée. Il fut immédiatement investi du poste qu'il n'a plus quitté, et qu'il remplit à la satisfaction de tous.

Mais F. Ricci a persisté depuis lors dans sa détermination de se tenir loin de la scène, en restant silencieux pour le théâtre. — Il cherche et trouve ailleurs les compensations de sa vie d'artiste et les douces émotions des succès d'autrefois. Aimé de ceux qui le connaissent, estimé et recherché des hauts personnages qu'il approche, il porte gaiement, et comme sans le sentir, le fardeau du demi-siècle qui pèse sur ses épaules.

Un grand esprit a dit : mariez-vous; vous faites bien : ne vous mariez pas; vous faites encore mieux. Eh bien! F. Ricci voulut faire mieux que ceux qui se marient : il ne se maria point. Il avait probablement médité la fable de La Fontaine, le plus profond des réalistes, intitulée : *le mal Marié*. Elle n'est pas engageante, je vous assure. En voici la morale que notre musicien savait par cœur :

J'ai vu beaucoup d'hymens; aucuns d'eux ne me tentent :
Cependant des humains presque les quatre parts
S'exposent hardiment au plus grand des hasards :
Les quatre parts aussi des humains se repentent...

Mais, pour être ennemi du mariage, il n'en est que davantage l'adorateur passionné des dames. Leporello pourrait dire de lui, comme de son maître :

Purchè porti la gonnella,
Voi sapete quel che fa.

En effet, on entend souvent le compositeur célibataire fredonner entre ses dents :

Sian belle, o brutte
Mi piaccion tutte.

Et certes, il ne s'en tient pas à l'air. Espérons pour lui, cependant, qu'il choisit les premières, et que les laides *(brutte)* ne sont là que pour le besoin du vers et de la rime.

Nous avons dit que Ricci était aimé et recherché des personnes d'un rang élevé : il leur donne quelquefois à dîner, et on mange chez lui du macaroni si excellent, que nulle part on n'en mange de meilleur. Aussi sa réputation d'amphitryon sans égal en fait de macaroni est-elle fort répandue et appréciée à la ronde.—

Il y a quatre ou cinq ans, son domestique lui annonce une personne qui désire lui parler. Un monsieur fort bien mis, tout habillé de noir et à manières distinguées, se présente dans son cabinet de travail. Le maître le prie de s'asseoir et se place de même dans un fauteuil. L'air cérémonial du nouveau venu excite vivement sa curiosité; il est tout oreilles.

« Monsieur, dit l'inconnu, je viens de la part de Mme la grande-duchesse ***.

— Je suis très-heureux que la grande-duchesse ait bien voulu se souvenir de moi.

— Oui, reprend l'homme noir, Mme la grande-duchesse a beaucoup entendu parler de vous.

— Cela me flatte infiniment; je suis tout à ses ordres; que puis-je pour son service?

— Son Altesse a su que vous faisiez si bien les macaronis...

— Quoi?... » interrompt Ricci tout étonné, en se renversant sur son fauteuil.

L'ambassadeur culinaire hésite et reste un peu interdit.

« Poursuivez, monsieur, reprend le maître avec un sourire. »

L'homme noir se remet et poursuit :

« Mme la grande-duchesse m'a envoyé près de vous, afin que vous ayez l'obligeance de m'apprendre à faire le macaroni. »

Le maître se lève; le monsieur fait comme lui.

« Vous êtes donc, lui dit-il, le cuisinier?...

— Non, monsieur, répond d'un air piqué le malencontreux envoyé, je suis le maître d'hôtel de Son Altesse. » Là, il se gonfle et prend de l'importance.

« Cela revient au même, repart malicieusement le *maestro*. Adressez-vous à mon domestique; il vous donnera la leçon que vous êtes venu me demander. » Il sonne, en disant ces mots, et montre la porte à cet étrange personnage chargé d'une mission encore plus étrange que lui.

La morale de ceci, comme dit la fable ou plutôt la vérité, est qu'il est dangereux à un compositeur de faire manger à ses convives de

trop bon macaroni. Il arrive alors que ceux qui mettent le ventre au-dessus de l'art oublient l'artiste pour ne se souvenir que du gastronome.

Frédéric Ricci est, comme on le voit, un aimable bon vivant; pourtant on l'a fait mourir avant son tour, et Dieu sait qu'il n'a pas le désir de donner, de sitôt, sa démission de la vie. Il y a un ouvrage biographique, imprimé à Leipsick, qui, après avoir fait mention de lui, ajoute : « Mort en 1851. » Il y a donc bien des gens qui, sur la foi de ce biographe, croient le compositeur mort et enterré depuis quatorze ans. Fiorentino consacra, lui aussi, dans un journal de Paris, *le Constitutionnel,* tout un feuilleton nécrologique à F. Ricci. On le croyait positivement trépassé dans un voyage de Varsovie à Saint-Pétersbourg. Le feuilletoniste fut très-heureux, quelque temps après, de se démentir et de célébrer la résurrection d'un mort sympathique à tout le monde. A Trieste, l'année qui suivit l'annonce de cette fausse nouvelle, un journaliste, dont

je tais le nom, vivant d'articles funéraires, comme un croque-mort de la littérature, adressa une lettre à la famille Ricci ; il demandait deux ou trois cents francs pour compiler et dresser une notice nécrologique sur le compositeur défunt. Devinez en quelles mains tomba la lettre? Précisément dans celles du héros de la nécrologie en question ; il ouvre et lit la missive, avec quels éclats de rire, on peut se l'imaginer.

Depuis douze ans F. Ricci remplit à Saint-Pétersbourg ses fonctions. Il se trouve heureux dans ce pays, dont le climat rigoureux ressemble si peu à celui de Naples ; il se trouve heureux du bon accueil, de l'estime et de la sympathie qui le suivent partout. Tous ses moments de loisir n'ont pas été perdus pour l'art. Outre les morceaux détachés publiés à Milan et à Saint-Pétersbourg, il a composé beaucoup de charmantes choses inédites qu'il fait entendre quelquefois à des amis de choix. A Vienne, le vieux prince de Metternich, qui l'aimait beaucoup, se plaisait à l'écouter.

C'était un régal pour lui que de mettre Ricci au piano et de le laisser errer dans ses souvenirs d'auteur. Le prince Gortchakoff fait aussi ses délices de ces chansons aimées d'Horace Vernet et du prince de Metternich. Il y en a surtout une qu'il faut toujours lui redire. C'est la *Marchesina*, mélodie composée sur des vers de l'abbé Casti. Jamais il ne se lasse de l'entendre.

L'année passée, le ministre plénipotentiaire d'Italie près la cour de Russie, marquis Gioacchino Pepoli, fit exécuter, dans ses salons, une cantate écrite par F. Ricci, en l'honneur du pays qu'il est chargé de représenter. Toute la haute société russe, le corps diplomatique et la famille impériale étaient là. Mais avant l'exécution de l'œuvre, il fallut procéder à l'inspection des paroles : il y a tant de susceptibilités à ménager, quand on chante un pays libéral qui s'efforce de s'affranchir ! Ce fut le prince Gortchakoff, l'amateur passionné de la *Marchesina*, qui prit le premier les ciseaux en main. Le prince trouva, en effet, quelques

expressions trop significatives et témoigna le désir de les voir changées. Son désir était un ordre : on y obtempéra. Le marquis Pepoli voulut encore soumettre les pauvres paroles à lord Napier, ambassadeur d'Angleterre. Il pouvait s'y trouver quelque mot, quelque allusion qui blessassent l'irritabilité rancunière de sa nation. C'était sur les champs de bataille de Solferino et de Magenta, il me semble, que l'Angleterre aurait dû montrer sa susceptibilité et s'occuper des affaires de l'Italie. Il fallut donc passer encore par les griffes du léopard britannique. Lord Napier trouva naturellement quelque chose à redire. Une phrase surtout lui paraissait un peu exaltée ; il tenait absolument à la retrancher. Voici la phrase si mal sonnante aux oreilles du lord ambassadeur : « *E del destin sfidiamo l'indomito rigor.* » Ces paroles lui semblaient un défi à la diplomatie. Pauvre diplomatie ! elle se croit grand'chose ; elle se croit utile et puissante ! Dans les affaires sérieuses, elle n'est bonne qu'à faire l'inventaire des désastres causés par le canon. Quoi qu'il

en soit, on satisfit aux exigences de lord Napier ; la *rigueur indomptable* fut refusée au destin, au profit d'Albion très-probablement, et les défis innocents de la poésie rentrèrent au fourreau.

Le soir de l'exécution de la cantate, chez le marquis Pepoli, l'ambassadeur d'Angleterre s'approchant de F. Ricci, un peu avant qu'on dût commencer :

« Je suis désolé, lui dit-il, de vous avoir causé de l'embarras pour le changement de quelques paroles.

— Milord, lui répondit le malin Napolitain, le changement des paroles ne m'a causé aucune peine, je vous assure : ma musique n'a nullement changé.

— Ah ! fit l'ambassadeur, les paroles seules sont changées, et votre musique, vous l'avouez vous-même, est restée *rouge?*

— Ma musique est restée *rouge,* si toutefois telle était sa couleur ; mais cela ne regarde personne. La langue éthérée, indéfinie que je parle, cette langue universelle et toute spiri-

tualiste échappe à la censure et brave les ciseaux des diplomates. Mais vous serez content, milord; vous n'entendrez que les paroles qui vous ont plu.

— Je comprends, repartit lord Napier; vous faites comme nous : nous disons une chose et nous pensons le contraire. »

Après l'exécution de la cantate, le compositeur reçut les félicitations de tout le monde. L'ambassadeur d'Angleterre ne fut pas le dernier à le complimenter. Il s'approcha de Ricci et dit en lui serrant la main :

« Je suis enchanté de votre composition; elle m'a fait le plus grand plaisir. »

La riposte ne se fit pas attendre.

« Parlez-vous suivant votre maxime de tout à l'heure, et votre langage est-il d'accord avec votre pensée? »

Lord Napier se mit à rire.

« Oh! certes, répondit-il, je dis maintenant la vérité vraie et non la vérité diplomatique. »

Nous sommes très-heureux de ne pas finir

par une épitaphe cette existence aimable, riante et sympathique. Ricci fera longtemps mentir son biographe de Leipsick, nous l'espérons.

En finissant par ce trait anecdotique, nous avons touché en même temps à l'homme et au compositeur. C'était indiquer en outre le dernier des ouvrages du musicien ; mais le catalogue n'en est point clos pour cela. Nous faisons ici sommation à Ricci, au nom de l'art, de rompre enfin son trop long silence.

COLLABORATION

DES RICCI

COLLABORATION DES RICCI

ANALYSE CRITIQUE

DE

CRISPINO E LA COMARE

Les frères Ricci n'ont donné officiellement, comme résultat de leur collaboration (14), que quatre ouvrages. Ce n'est pas à dire que leur intimité artistique doive être resserrée dans ces limites exactes. Pour qui a lu les deux esquisses de biographie que nous venons de tracer, pour qui a pu connaître l'union étroite de ces frères artistes, il est évident que leurs inspirations se confondaient comme leur vie. Ils se sont aidés mutuellement, ainsi que leur en prenait la fantaisie. Le premier opéra paru sous leur nom collectif est : *il Colonello*, représenté

au théâtre *del Fondo,* à Naples, au printemps de 1835. Il y avait six ans que Federico avait rejoint son frère à Rome. Depuis ce temps, il avait composé sous sa direction et en sa compagnie. Désormais, son nom est jugé digne d'être associé ouvertement à celui de Luigi : les deux frères vont marcher de pair, devant le public. *Il Colonello* eut un très-bon succès, chanté par la Ungher, Duprez, Pedrazzi et Porto. C'était la Malibran qui devait remplir le rôle principal; elle l'avait même plusieurs fois *répété;* il ne manquait que peu de chose pour la mise en scène. Mais on ne devinerait jamais ce qui priva l'opéra d'une telle interprète. La Malibran se promenait en voiture à *Chiaja.* Un animal se jette dans les jambes de ses chevaux; ils s'effrayent, se cabrent, renversent la voiture. Aux Champs-Élysées, cet animal serait un chien, il n'y aurait pas besoin de le dire; mais à Naples, c'était tout simplement... un cochon. Quelle qu'en fût la cause, la célèbre cantatrice se démit le bras, et fut obligée de garder le lit pendant plu-

sieurs semaines. Quand elle put se lever, elle chanta deux ou trois fois la *Somnambule*, le bras en écharpe; puis la Malibran partit pour Milan, où elle était engagée.

Le second ouvrage donné en collaboration, ne tarda pas à suivre. C'est *il Disertore per amore*, représenté au même théâtre au carnaval de l'année 1836. Il réussit tout comme le précédent. C'était très-bien aux deux frères de collaborer ainsi; mais il fallait songer à quelque accident imprévu, à quelque changement radical d'existence, comme le mariage, par exemple, qui pouvait renverser forcément cette union si étroite de vie et d'intérêts. Federico voulut, avec raison, se faire un nom indépendant de celui de son frère, sous le patronage duquel il était né à la vie artistique. C'est dans cette prévision qu'il composa *la Prison d'Édimbourg*, *Michel-Angelo e Rolla*, *Corrado d'Altamura*. Son but était atteint; les deux frères recommencèrent alors leurs travaux en commun. Dix ans après *le Déserteur par amour*, parut *l'Amante di richiamo*, écrit pour

le théâtre d'*Angennes*, à Turin, l'été de l'année 1846. Le succès ne répondit pas à ce qu'on devait attendre de deux maîtres qui, chacun de son côté, avaient donné les preuves les plus irrécusables de leur talent. Pourquoi se réunir pour faire moins bien qu'ils avaient fait séparément? pensait-on. Ils ont répondu victorieusement à cet argument, en écrivant leur quatrième œuvre en collaboration officielle, *Crispino e la Comare*.

Lorsque les deux Ricci composèrent les trois ouvrages que nous venons de citer, l'aîné n'était pas encore marié. Ils vivaient dans cette communauté exemplaire qu'on a vue. Pensant d'un seul jet, fondant leurs idées au même moule, ils rattachaient à un faisceau unique leurs inventions mélodiques. Qu'y a-t-il à s'étonner? Ils travaillaient dans la même chambre : l'un fredonnait un motif; l'autre s'en emparait et se le *personnalisait* en le corrigeant ou en le terminant. Une inspiration prenait-elle naissance chez l'un, aussitôt l'autre la suivait, s'y mêlait, et, de cette façon, se

l'assimilait parfaitement. Si l'un des frères se mettait au piano, l'autre s'asseyait près de lui, ou se promenait dans la chambre; mais leur intelligence ne cessait de correspondre, ni leurs pensées de s'unir. Elles avaient comme un écho entre elles qui ne les trompait pas. Leurs cœurs battaient ensemble. Arrivait-il parfois qu'une nuance de sentiment ou une différence de goût les séparât un moment, le désaccord n'était point de longue durée. Quelque compromis heureux, quelque trouvaille soudaine, rétablissaient l'entente. Reprenant le fil à peine rompu de leur travail, les deux frères compositeurs rentraient bien vite dans leur même communion de voir, de sentir et de comprendre.

Il était impossible, pour les productions d'une collaboration intime à un pareil degré, de faire la part de chacun des compositeurs. Si l'on demandait à Luigi qui avait écrit tel morceau, il répondait : C'est Federico; et si l'on adressait la même demande à Federico, il disait : C'est Luigi.

Pour les œuvres ainsi composées, venues d'une même veine, pour ainsi dire; pour les productions *siamoises* de ces deux frères, il n'y a pas lieu de s'étonner que l'unité, que la fusion, en soient complètes; mais il n'en fut pas ainsi pour *Crispino e la Comare* (15). Les Ricci étaient séparés d'intérêts et d'existence lorsque Luigi fut engagé à écrire l'ouvrage en question, pour le théâtre de *San-Benedetto*, à Venise; c'était en 1850 (16). Il voulut que Federico prît part à ce travail. Ce ne fut point cette fois comme par le passé; ils se partagèrent les morceaux du livret par moitié, toujours en frères, sans s'astreindre à en suivre l'ordre. Mais chacun travailla de son côté. La partition originale, imprimée à Milan, chez Ricordi, donne à chaque morceau le nom du compositeur qui l'a écrit. Nous indiquerons nous aussi la part de chacun, par simple curiosité historique et artistique; car il est impossible, nous le répétons, à un ouvrage d'offrir plus d'unité; la manière est la même; et si l'on n'était pas averti, qui pourrait dire, en

écoutant ces mélodies qui nous charment par leur vive allure, ici est Luigi, là est Federico. L'œuvre semble encore jetée dans le même moule; elle semble sortie de la même pensée.

Une des qualités les plus frappantes de *Crispino e la Comare* est donc cette unité, j'allais dire cette personnalité de l'œuvre. Croirait-on qu'elle est due à la collaboration de deux compositeurs, fussent-ils frères? Ce n'était pas seulement par les liens du sang qu'ils étaient unis, mais par le sentiment et le goût. Ce n'était pas seulement le lait de la vie, mais aussi celui de la science qu'ils avaient sucé à la même source. Ayant grandi, ayant réfléchi ensemble, leur manière de voir et de sentir, dans leur art, était absolument la même. Quoique éloignés, cette fois, l'un de l'autre, pensant et écrivant chacun pour soi, ils se mirent encore si bien à l'unisson, qu'ils semblent n'avoir eu qu'une âme et qu'une inspiration.

C'est Luigi Ricci qui commence; les six premiers morceaux sont dus à sa plume. L'intro-

duction est pittoresque et imitative. Vous êtes à Venise; d'un côté est la boutique d'un apothicaire, à l'enseigne des deux singes. On y fabrique des drogues; en face est un café. De l'autre côté, sur le devant, est l'échoppe du savetier *Crispino :* il est assis sur un banc à la porte de son pauvre réduit, et travaille de son ingrat métier. Les garçons de l'apothicaire frappent dans des mortiers, et vannent divers ingrédients pharmaceutiques. L'orchestre exprime parfaitement leurs occupations; une alliance ingénieuse de timbres imite les coups du pilon; et les violons, en égratignant la chanterelle, produisent le mouvement et le bruit particulier au tamis lorsqu'on l'agite. Le chœur, par son intervention, développe et renforce cette symphonie imitative. — Le ténor, assis pendant ce temps, hume le moka et lit un journal; il se lève et vient exhaler sa plainte amoureuse : cette romance, d'une couleur tendre, semble égarée au milieu de ce tableau bouffe; on dirait une fleur penchée mélancoliquement sur sa tige. Puis c'est le tour

du savetier : *Crispino* se réconforte en chantant. Il jette au vent son gai refrain, tout en ressemelant de vieux souliers. Elle est délicieuse sa chanson ; quel cachet d'originalité ! et comme l'harmonie y ajoute des saveurs qui en relèvent encore le bon goût ! — Voici venir la gentille *Annetta*, un panier passé au bras et vendant toute sorte d'historiettes, de contes et de légendes. C'est un moyen d'ajouter aux misérables ressources du savetier son mari ; et, certes elle est bien méritante de crier misère, de vendre des recueils d'historiettes, des récits larmoyants pour les femmes sentimentales, des contes pour les enfants, des leçons de morale pour les grandes personnes, et des recettes pour inspirer l'amour et embraser les cœurs. Comme la charmante *Adina*, sa compatriote en pays de mélodie, elle peut dire : *La ricetta è il mio visino, in quest' occhi è l'elisir.* Combien de femmes à sa place ne se contenteraient pas de vendre des livres d'amourettes !

L'air que chante *Annetta* la peint à ravir :

il est gracieux, coquet, paré de rubans et pomponné; il respire cette nonchalance aimable qui distingue certaines femmes. C'est un pastel ressemblant et délicieux. Mais elle a beau chanter sa jolie chanson, la pratique fait la sourde oreille, et n'a pour elle que des yeux. Elle n'a donc pas fait fortune et revient les mains vides. *Crispino* est aux aguets et entend avec désespoir ces mots terribles : Pas d'argent, pas d'argent! Ce puissant véhicule de toutes les satisfactions et de tous les plaisirs d'ici-bas fait absolument défaut au pauvre ménage. La phrase dite à l'unisson par le couple malheureux est d'un bon effet comique : *Vedi che bella coppia! Cosa potrem mangiar? Annetta* reprend son chant, à l'invitation de son mari, et le dit par phrases en s'arrêtant pour offrir sa marchandise dédaignée. Ses airs câlins et coquets ne lui réussissent pas; le pharmacien *Mirabolano* lui répond brutalement; le jeune comte *del Fiore,* qui pense à autre chose et à d'autres yeux, ne met pas même d'honnêteté dans son refus; *don Asdru-*

bale, au contraire, l'accueille avec une galanterie trop évidente; mais ce ne sont pas ses historiettes dont il veut. Il lui demande sans détour, sans aucune préparation un peu de son cœur, lui prend la main et l'attaque à bout portant. C'est la *stretta* de l'introduction. *Crispino* intervient dans cette question pleine de gravité pour lui; il soulève les menaces et les colères. On est si vite et si facilement contre le parti du plus faible! *Paga i tuoi debiti*, crie-t-on en chœur; les injures et les gros mots volent emportés dans le tourbillon scénique, qui sert de péroraison à l'introduction

Maintenant c'est au tour de Federico Ricci : il va terminer l'acte vaillamment. Après une cavatine de baryton bien chantante à l'adresse des femmes qui veulent toutes être aimées, laides ou jolies, vient la scène du puits. *Crispino*, qui avait ameuté contre lui tous ses créanciers, comme nous avons vu, et soulevé toutes leurs menaces, accourt désespéré, haletant, en désordre. Il cherche, dans un récit

drolatique, quel genre de mort pourra tout doucement et non sans quelque agréable sensation l'envoyer au diable. Il avise un puits; son parti est pris : le voilà décidé pour une culbute dans l'eau froide. Il va s'y précipiter, quand une femme recouverte d'une draperie brune en sort tout à coup et l'arrête : *dentro il pozzo! una signora!* quel charmant motif symphonique sert de fond à ce dialogue; à plusieurs reprises il revient à l'oreille avec plus de charme et plus d'intérêt. Les détails heureux abondent; le récit que fait *Crispino* de tous les métiers qu'il a suivis pour échapper à la misère est vif et spirituel; le désespoir qui le termine : *Comare potentissima, io son disperatissimo*, est d'un effet comique excellent. La partie fantastique, dans laquelle la *Comare* lui donne ses instructions pour devenir un médecin renommé, et lui apprend à tuer un homme, aussi sûrement qu'à le sauver, du premier coup d'œil, avec un diagnostic certain et infaillible, est bien traitée et fait mieux ressortir la partie purement bouffonne. En

homme bien avisé et qui connaît les affaires (il a exercé tant de métiers!), *Crispino* a demandé des arrhes à la *Comare;* une multitude de dettes criardes guettent et assiégent sa porte; et puis c'est un bon moyen de sceller un engagement et de conclure un marché. Son étonnement, sa joie, éclatent à la vue de ce métal *portentoso e onnipossente*, comme dit Figaro : *dell' oro è questo*, s'écrie-t-il radieux. Le motif symphonique qui met en relief l'apparition de la *Comare* sortant du puits revient accompagné avec un *brio* plein d'animation. *Crispino* rend grâces à l'apparition tutélaire d'une bonne fortune si peu attendue.

Le duo conjugal entre le savetier et sa femme suit immédiatement. *Crispino* la met au courant de son bonheur, et les chants commencent vifs et pimpants pour ne plus s'arrêter jusqu'à la fin de cette ravissante scène. C'est d'abord le dialogue mélodique : *Vedi, o cara, tal sacchetto,* dont le parfum tout napolitain est comme la signature du maître et de son école. L'*andante* est consacré à une petite scène de

jalousie ; cette protectrice inconnue donne à penser à la gentille *Annetta ;* de plus le double sens de *comare,* qui veut dire *sage-femme* dans le dialecte vénitien, ne paraît pas lui offrir assez de garantie : sage-femme n'est pas synonyme de femme sage, ni à Venise, ni ailleurs. *Annetta* a bien raison d'avoir quelque soupçon et quelque jalousie, d'autant mieux que nous leur sommes redevables du délicieux *andante* en question :

Se trovasti una comare
Io trovar saprò un compare.

L'impatience et la colère s'emparent du mari très-innocent, en cette occasion. La petite dispute matrimoniale est parfaitement rendue par la couleur mélodique. Aux mots : *Il sorriso col bastone,... l'occhiatina ti darò,* faites bien attention aux accords qui soulignent les mots *bastone* et *darò :* ils sont chargés de taloches et de coups de canne à l'adresse de la jalouse.

Le plan du morceau se laisse pressentir : tout s'explique, les soupçons et les ambiguïtés

tombent d'eux-mêmes, la joie éclate chez les époux fortunés. Ils chantent, ils sautent, ils dansent. Les fusées vocales s'élancent, comme un bouquet de feu d'artifice, du gosier d'*Annetta*, tandis que *Crispino* se donne des airs de zéphyr ou prend des poses de premier danseur. Le duo entier est charmant et gracieux; d'une allure coquette et sémillante, il ne cesse de pétiller. L'idée mélodique est renfermée dans un tour clair et facile : aussi le public en saisit-il, du premier coup, toute la grâce et toute la netteté, et ne cesse de redemander, chaque fois qu'il l'entend, cette entraînante péroraison.

Le second acte est entièrement de la main de Luigi Ricci. Nous allons voir le couple *Crispin* avec ses grands airs gauches et empruntés. C'est d'abord *Annetta* qui se pavane, énumère tous ses colifichets de toilette, toutes ses grandeurs dans l'avenir, et entrevoit autour d'elle l'apparat des laquais, des chevaux et des carrosses. Elle est bien changée, la pauvre petite marchande, la femme du

misérable savetier : qui la reconnaîtrait sous ses nouveaux atours, traînant avec maladresse la longue queue de sa robe; — ses blonds cheveux gâtés par la poudre, mise à la mode sûrement par quelque femme qui avait une vilaine chevelure à dissimuler; — sa taille mignonne emprisonnée dans un corset, — le corset inévitablement inventé par les femmes mal faites ou difformes; — qui reconnaîtrait *Annetta* ainsi attifée? Personne. Mais en écoutant ce qu'elle chante, en faisant quelque attention au caractère de sa mélodie, vous reconnaissez facilement la personnalité artistique de cette *Annetta*, que le compositeur nous a tracée vive et gracieuse comme le mouvement et le rhythme d'une valse.

Nous allons maintenant assister à l'exercice des nouvelles fonctions de *Crispino* et à ses désopilantes bouffonneries. A la vue de la nouvelle enseigne de l'ex-savetier devenu grand médecin, ses anciennes connaissances font éclater leur surprise extrême et pouffent de rire dans un petit trio de basses d'une cou-

leur pittoresque où se mêlent les lazzi du chœur. *Crispin* entre en scène : quel air doctoral, quelle démarche pleine de suffisance, quelles manières pédantes ! Écoutez plutôt, et suivez l'orchestre aux mots : *Eh ! buffone...* Mais voici l'occasion de frapper un grand coup et de déconcerter les rieurs et les ennemis, en montrant son habileté, comme il a montré son gousset bien garni. Un ouvrier est tombé du haut d'une maison ; on l'apporte mourant. Les Diafoirus présents désespèrent et condamnent. C'est alors que *Crispin* s'écrie avec un sérieux ébouriffant : *Ce mort ne mourra pas.* Il prédit à coup sûr, grâce à la protection de la *Comare.* Il faut le voir opérer sa cure, marcher, se démener, d'un air capable, jeter ses grosses farces et son latin de cuisine au courant des motifs de la symphonie qui ne cesse de gazouiller. L'idée de ressusciter un buveur par l'odeur du vin est originale. Bacchus, *lætitiæ dator*, comme dit le poëte, aurait bien ri du miracle opéré en son nom ; mais il aurait été charmé d'entendre la périphrase

musicale écrite en son honneur. Grâce à ce spécifique puissant, ou plutôt grâce au bon vouloir de la protectrice de ce docteur improvisé, voilà le mort qui ressuscite : étonnement général, stupéfaction qui éclate dans un *crescendo* harmonique.

Ici se place un de ces tableaux frappants dont la musique a l'heureux privilége. Il est réussi merveilleusement, et nos plus grands maîtres des fêtes vocales, Donizetti, Rossini, l'auraient signé en toutes lettres. Crispino commence : la reconnaissance et la joie débordent chez lui. Il voudrait donner mille baisers à la chère *Comare;* il se ferait, au besoin, son sigisbée. Puis la voix d'*Annetta* se fait entendre ; elle trouve que son mari n'a point fait une si mauvaise affaire avec la *Comare;* sa jalousie intempestive est remplacée par le contentement. Les docteurs étonnés et déconcertés mêlent leur stupéfaction à cet enchantement vocal et reprennent le premier motif à l'unisson, tandis que *Crispino,* dans une partie syllabique, débite tout le plaisir

qu'il éprouve de son triomphe et toutes les malices que lui suggèrent les mines déconfites de ses orgueilleux confrères. Tel est le tableau général ; mais il faut suivre les détails charmants qui s'y trouvent répandus ; il faut noter ces mots incisifs passant comme des flèches de la bouche de *Crispino* à celle d'*Annetta : creperanno... riderò*, et le chant martelé de l'heureux savetier se faisant jour à travers la mélodie générale, arrivant à l'oreille comme un sarcasme continuel. La grâce est confiée, comme de raison, à la partie d'*Annetta*. Écoutez-la, après un *crescendo* et une marche harmonique d'un bel effet, à la manière de Donizetti, lançant ses doux et gracieux éclats de rire ; quel charmant effet de pénombre mélodique, et comme il fait bien après la sonorité et la lumière qui ont précédé !

La fin de l'acte est remplie par le triomphe de l'incomparable docteur ; il écrase d'un dédain superbe ses rivaux jaloux et leur jette à la face des *asini, asinorum*, en ce latin frelaté que Rabelais met aux lèvres de *maistre la-*

notus de Bragmardo, comme un trait satirique. Le chœur chante ses hauts faits sur une mélodie à mouvement de valse. On a eu la bonne idée, au Théâtre-Italien, de l'exécuter à deux reprises. C'est d'abord le corps du ballet qui mêle ses danses à la symphonie de l'orchestre; puis le chœur et les personnages, tour à tour, célèbrent la gloire du vainqueur. Cette alternative de danses et de chants distrait les yeux d'une façon agréable et semble encadrer le motif mélodique de festons et de guirlandes.

A l'acte suivant nous allons retrouver les deux frères réunis. Le chœur d'introduction que l'on a passé à la salle Ventadour est de Luigi. *Crispino* fait battre le tambour, sonner la trompette pour proclamer hautement son habileté. Le voilà charlatan, le voilà docteur infaillible tout à la fois. Combien nous pourrions citer de grands médecins que le savoir-faire et la célébrité des Mangins ont vivement préoccupés de nos jours! Cette scène n'est qu'une parade à son de trompe et ne demande pas qu'on s'y arrête. Federico prend

la plume des mains de son frère pour écrire le duo de ténor et de baryton qui suit et le trio bouffe si remarquable qui soulève tant d'applaudissements, trio populaire en Italie, populaire aujourd'hui en France, acclamé et redemandé à toutes les représentations du charmant ouvrage des Ricci. Ce morceau si rempli de verve et d'entrain semble une page de ces comédies bouffonnes de Molière, où la gaieté et la chaleur étincellent, où les lazzi et les sarcasmes croisent leur feu roulant. Quelques esprits moroses, faisant toujours opposition aux nouveautés artistiques, craignant fort de se compromettre et ne donnant leur haut et doctrinal assentiment qu'aux choses bien établies et aux réputations à jamais incontestées, — ces partisans imperturbables du système d'*assommoir* ont rappelé tout bas le trio de *l'Italienne à Alger*, désireux de susciter un dangereux parallèle au nouveau venu qui avait la hardiesse de se faire ainsi applaudir et bisser tous les soirs. Mais la comparaison n'a pas de justesse, et le trio de *Crispino e la Comare* n'a

rien à craindre de celui de *l'Italienne à Alger;* ils peuvent vivre en bons amis et se laisser chanter de compagnie. Différent de plan comme de caractère, le bijou exquis ciselé par Rossini appartient au genre demi-sérieux; le ténor *Lindoro* garde continuellement la note légère et gracieuse, *Mustapha* n'a de comique que son sérieux et se laisse persifler de la meilleure foi du monde, *Taddeo* seul est bouffe. Le trio de Federico Ricci, au contraire, est un long éclat de rire; il appartient essentiellement au genre bouffon, ce genre dans lequel Cimarosa, Fioravanti et Rossini ont écrit de si délicieuses et désopilantes farces. La détestable manie que celle de toujours comparer, dans les arts, et surtout de comparer des productions qui diffèrent entre elles!

Le chœur des médecins : *Misteri impenetrabili*, à l'unisson, est franc de rhythme et de facture; il serait d'un bel effet; on a tort de le supprimer à la représentation. Mais là ne s'arrêtent point les coupures : les trois quarts de ce troisième acte sont rognés; et l'acte sui-

vant sert comme d'un tableau qui termine l'ouvrage exécuté, par conséquent, en trois actes au lieu de quatre. C'est malheureux; car de charmants détails et d'intéressants morceaux restent ainsi dans l'ombre, par exemple, le sextuor : *Qual ti veggo, mia Lisetta,* dû à la plume de Federico. Ce morceau d'ensemble est bien construit pour les voix; l'accompagnement y chante sans cesse. C'est la seconde cure du docteur *Crispino*. Il guérit et sauve de la condamnation des médecins une jeune fille, une *Lisetta* aimée par le ténor, *il contino del Fiore.*

Dans la *stretta* qui suit, l'apparition de la *Comare* pronostique, au contraire, la mort d'*Asdrubal*, l'avare Sicilien qui voulait prendre à *Crispino* sa femme, et au jeune amoureux son amante. Tout cela fut retranché aux représentations de la dernière saison. On a trouvé qu'une seule cure était assez pour la gloire de *Crispino;* mais les dilettantes auraient été curieux d'entendre cette grande scène, composée par Federico, et de voir les deux frères traitant une situation analogue.

Luigi, rentrant dans le courant mélodique, va mener à bon port la barque joyeuse. Écoutez la jolie chansonnette de la *Frittola*, en dialecte vénitien : *Piero mio, go quà una Frittola.* Elle a comme un parfum de terroir et d'originalité qui la caractérise; c'est une mélodie odorante; elle sent les orangers et l'air du pays où est né l'auteur. Il y a dans ce chant un léger scandale à l'adresse des Vénitiens; c'est un double sens, un sens grivois attaché à ce mot *Frittola.* Ces petites polissonneries, dont le public est quelquefois si friand, manquent rarement leur effet; mais les Parisiens n'ont pas vu malice dans la *crêpe* dont *Annetta* veut régaler son *vieux;* et ils ont applaudi la chanson pour elle-même : tant mieux pour la chanson !

Nous avons vu *Crispino* à l'apogée de ses succès. Il a fait taire l'envie; il a terrassé ses rivaux par des cures incroyables. Nous allons le retrouver gonflé de vanité, méchant et sans reconnaissance pour sa bienfaitrice. Sa punition, ses craintes, son repentir et son

changement, sont le côté moral de cette bouffonnerie illustrée par la musique. Il survient au moment où ses amis attablés jettent en chœur les dernières notes de leur chanson Sa femme le croyant bien loin, en consultation, quelque part, avait invité des parents et des amis à une fête très-simple, du reste; et le voilà qui tombe au milieu de leur joie, comme un ours mal léché, — renverse la table, menace et fait fuir les invités ahuris, — poursuit, injurie la pauvre *Annetta*, et force la porte de la chambre où elle s'était enfuie tremblante. La porte a cédé sous ses coups; mais c'est la *Comare* qui lui barre le passage. Il y a ici une intention symphonique qui ne doit pas nous échapper. L'apparition soudaine est accompagnée par le motif que chantait précédemment l'ingrat, heureux et fort d'une protection surnaturelle. L'acte d'accusation se dresse dans l'accompagnement et prend une voix éloquente et terrible. *Crispino* reste sourd à l'avertissement; il tourne sa colère contre sa bienfaitrice, l'insulte et l'envoie au

diable. Ils y vont ensemble : allons les retrouver.

Le quatrième acte, fondu dans le troisième, comme nous l'avons dit, offre un contraste de couleur avec ce qui a précédé. Le compositeur a bien réussi le côté fantastique de cette œuvre, brillante peinture de sentiments divers. *Crispino* et la *Comare* se sont abîmés dans les profondeurs souterraines; les voici au milieu de tout un appareil effrayant de justice, de mort et de magie. Les farces et les frayeurs du rôle bouffe sont soulignées d'une façon pittoresque par la musique, et ressortent sur un fond cabalistique. Mais le duo du *testament* offre des qualités sérieuses qui méritent l'attention; l'*andante*, dit par Crispino, *poco cerco*... est ému et caractéristique. Écoutez bien, à l'accompagnement, ce sanglot que la clarinette fait entendre : le personnage supplie dans son chant et semble sangloter à l'orchestre. Il implore la grâce d'une demi-heure seulement pour embrasser sa femme et ses enfants; mais cet accent symphonique

ajoute qu'il est un poltron et tremble de peur. Par son pouvoir tout-puissant, la *Comare* lui montre, dans un tableau magique, sa femme entourée d'amis, de ceux-là mêmes qu'il a si vilainement traités, tristes et priant pour lui. La partition de *Zémire et Azor* offre, dans des circonstances assez analogues, un trio fort célèbre. Dans Crispino, cette perspective musicale est tout aussi juste de ton et de plan. Mais notre héros burlesque en est quitte pour la peur : il fait amende honorable, promet de se corriger, et surtout dicte un testament où la justice et la mémoire du passé sont empreintes. Tiendra-t-il sa promesse? Qui le sait? mais, à coup sûr, cela ne nous regarde plus.

Quoi qu'il advienne, notre coupable est revenu, soit de son rêve, soit réellement de ce séjour souterrain habité par la *Comare*, où la morale et le devoir lui ont été présentés en traits de feu. Il est entouré de sa famille, de ses amis; et cette comédie pétulante, qui commence par la chanson de misère du savetier,

finit par la valse au rhythme scintillant et rapide, qui chante le retour de *Crispino* à la vie et à de meilleurs sentiments.

Tel est l'ouvrage qui a fait une si brillante apparition parmi nous, heureux mélange de fantastique, de rires, de grâce et de bouffonneries, qu'une étincelante gaieté ne cesse d'illuminer. Le fil mélodique en relie merveilleusement tous les morceaux ; on n'y voit point de raccord, et l'on ne saurait dire quand il passe de l'un à l'autre musicien. Leur part d'inspiration est aussi la même, et l'on ne peut avoir de préférence. Un penseur difficile et délicat a dit que dans les choses de goût « il y a un charme, un talisman, qui tient aux doigts de l'ouvrier. » Eh ! bien, ce charme, ce talisman, dans les productions musicales, c'est la mélodie.

N'est-ce pas des mélodistes, des vrais, et non pas de ceux qui, à l'exemple de l'homœopathie, donnent leurs mélodies à l'état de globules, à doses infinitésimales, qu'un poëte a dit : *Numen inest illis... sunt commercia cœli?*

On les met bien quelquefois à l'écart, ces heureux privilégiés du ciel : mais ce n'est que pour un temps. Ils sont comme ces *premiers amours* que chante Joconde; on y revient toujours. Quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, leur domination est souveraine; leur empire est éternel : domination facile, empire heureux, au-devant desquels volent tous les cœurs.

APPENDICE

APPENDICE

1. M. Fétis, dans sa *Biographie universelle des Musiciens*, le fait naître en 1808. Presque toutes les dates assignées aux représentations des ouvrages de l'auteur sont fausses; — l'ordre chronologique en est interverti; — les mêmes opéras sont quelquefois indiqués sous des titres différents, comme des œuvres différentes; — quelques productions dues à la plume de l'aîné des deux frères sont données comme le résultat de leur collaboration. — L'historien critique passe sous silence un quart des ouvrages de L. Ricci, parmi lesquels quelques-uns ont eu assez de retentissement pour arriver jusqu'à lui, ainsi que deux albums de mélodies édités à Milan, chez Ricordi. Nous ne reviendrons

pas, en détail, sur toutes ces erreurs, dans le courant de cette notice biographique. Il pourrait sembler que nous trouvions un malin plaisir à prendre sans cesse en défaut un critique de si grand poids. Nous serons pourtant obligé de relever, en passant, quelques erreurs graves de faits ou de dates.

2. Le talent de Romani était fort estimé de Bellini. Ce librettiste avait fourni au compositeur la plupart des sujets qu'il a illustrés de ses mélodies : *il Pirata*, *la Straniera*, *Zaira*, *i Capuletti e i Montecchi*, *la Sonnambula*, *Norma* et *Beatrice di Tenda*. Voici quelques mots d'éloge que j'extrais d'une lettre inédite, faisant partie de ma collection d'autographes des musiciens, adressée à notre célèbre baryton Barroilhet par le chantre mélodieux, trois mois avant sa mort ; je traduis fidèlement : « Les vers du grand Romani ne peuvent être imités de personne... Son beau langage plein de clarté et d'élévation émeut et fait vibrer le cœur. » C'est que Romani est plus qu'un librettiste ; c'est un poëte. Francesco Regli, dans l'éloge écrit en l'honneur de cet illustre collaborateur des plus grands compositeurs de notre époque, dit : « Il unissait

la sublimité de l'esprit à la beauté de l'âme; c'était l'homme exemplaire et le littérateur modèle. » Le *Trovatore* de Milan, dans un numéro paru au mois d'avril dernier, donne un catalogue approximatif des mélodrames lyriques composés par Romani. Il en porte le nombre à soixante-seize. Ajoutons à cela les œuvres diverses, tant en prose qu'en poésie, et qui ne sont pas les moindres titres de l'auteur devant la postérité.

3. Cette seconde *Chiara*, débaptisée par M. Fétis, à laquelle il donne le nom de *Maria*, en sa qualité de nouveau parrain, n'eut aucun succès et faisait comme une suite à la *Chiara di Rosemberg*, sa sœur plus heureuse.

4. L. Ricci a laissé un fils naturel qui a été élevé sous les yeux de son père et dans son intimité. Dès son enfance, le petit Luigino montra pour la musique les dispositions les plus rares. C'est aujourd'hui un jeune homme de talent; il joue parfaitement du piano et improvise. Si ses belles facultés se développent encore avec l'âge, il fera parler de lui et se montrera digne du sang dont il sort. Il a déjà écrit différentes compositions, entre autres

une messe exécutée à Trieste. Tout le monde le connaît sous le nom de son père et l'appelle Ricci.

5. Le marquis de Villarosa, dans ses mémoires sur les compositeurs du royaume de Naples, publiés en 1840, ne consacre que quelques lignes d'un appendice aux deux Ricci. Voici son appréciation sur les deux frères : « Luigi est un excellent compositeur d'opéras bouffes et demi-sérieux, *ottimo compositore di opere buffe e semiserie ;* — Federico a reçu le don du génie musical à un haut degre, *dotato di molto ingegno nella composizione.* »

6. Il avait acheté une petite propriété de campagne dans les environs de Prague, ne payant que la moitié comptant et se réservant d'éteindre cette dette avec le produit de son travail et de ses économies. Cette propriété est aujourd'hui en la possession de sa femme, qui jouit, en outre, d'une rente viagère constituée par la ville de Trieste, en souvenir et pour les services de son mari.

7. La tombe où repose L. Ricci est provisoire, son frère ayant l'intention de transporter à Trieste ses précieuses dépouilles. Une simple

inscription, dictée par la femme du défunt, indique la place où dort du sommeil éternel l'infortuné musicien ; la voici :

QUI GIACE LUIGI RICCI,
MORTO IL 31 DICEMBRE 1859.

8. Les trois premières représentations de *Norma* laissèrent le public froid, en suspens, et semblèrent comme le présage d'une chute. Bellini, quoique ayant la conscience de la valeur de son œuvre, n'en était pas moins affligé et abattu. Il ne cessait de répéter, comme un appel à l'avenir : *Nous verrons... nous verrons...* Le compositeur Pacini, qui regarde *Norma* comme le chef-d'œuvre du maître, témoin de son affliction, lui adressait des paroles amicales et encourageantes. Bellini versa quelques larmes sur l'erreur et l'injustice du public dont il était la victime : *Lo vidi versare qualche lagrima*, dit Pacini dans une lettre écrite au biographe du chantre sicilien. Il est inutile d'ajouter que *Norma* s'est relevée aux représentations suivantes, et que les hésitations, la froideur d'un public mieux familiarisé avec la manière large

et pathétique du maître firent place peu à peu à un véritable fanatisme.

9. L'auteur de la chronologie théâtrale de la *Scala* assigne à cet ouvrage l'année 1843. Voici l'explication de son erreur : la saison théâtrale d'automne commence ordinairement en Italie, et surtout à Milan, le 1er septembre et finit aux premiers jours de décembre. La saison du carnaval commence le 26 décembre et finit à la semaine sainte. *Vallombra* fut joué pendant la saison du carnaval de 1843, il est vrai ; mais il ouvrit cette saison le 26 décembre 1842.

10. Au mois de janvier 1843, F. Ricci vint de Milan à Paris ; il y resta jusqu'au mois d'avril. Il partit ensuite pour Trieste, puis revint à Paris vers octobre. Ce second séjour du compositeur dans notre capitale fut plus long cette fois ; il y resta jusqu'à la fin de mars de l'année suivante.

11. F. Ricci ayant dédié son *Estella* à l'impératrice du Brésil, en 1846, reçut la croix d'officier de l'ordre de la *Rose*. — A l'occasion de sa cantate composée à Saint-Pétersbourg en l'honneur de l'Italie, exécutée dans les salons du marquis Pepoli pendant l'hiver de l'année 1854,

il fut décoré de la croix d'officier de l'ordre royal des *Saints-Maurice-et-Lazare*. Quant à son frère, il mourut sans avoir vu briller à sa boutonnière un de ces bouts de ruban qui font le désir, l'ambition et l'orgueil de tant de personnes. Federico ressentit une certaine amertume en recevant ces honneurs qu'il ne pouvait partager avec son Luigi. Dans ses voyages en Italie, allant dans le monde avec lui, jamais il ne mit sa décoration d'officier dans l'ordre brésilien de la *Rose*. Il lui était pénible de paraître en compagnie de ce frère qu'aucune distinction honorifique ne rehaussait aux yeux du vulgaire. Exemple frappant de l'oubli des hommes et de fraternelle délicatesse !

12. Il y a dans cet ouvrage un beau finale et un charmant trio de femmes qui étaient bissés tous les soirs, à Venise. La partition n'en est point imprimée, c'est regrettable. L'auteur ne put s'entendre avec Ricordi pour le prix de cette propriété littéraire. *Crispino* avait été vendu précédemment à très-bon compte, et F. Ricci voulait de ses *deux portraits* le double du prix de *Crispino*. On s'obstina des deux côtés. Nous espérons voir un jour en lumière cette œuvre

intéressante rentrée dans l'obscurité du tiroir, et pour laquelle son auteur n'est pas sans une certaine prédilection.

13. Le titre donné à F. Ricci dans son contrat avec la direction impériale de Saint-Pétersbourg : *maître de chapelle des théâtres impériaux*, est honorifique et ne correspond pas aux fonctions exercées. Le rite grec étant la religion d'État, la charge de maître de chapelle devient une sinécure ; on ne chante, en effet, dans les cérémonies religieuses de la Russie, que d'anciennes psalmodies à voix seule. Le compositeur n'a rien à faire avec les théâtres ; nous dirons tout à l'heure l'explication de l'énigme. — Voici quelles sont ses fonctions réelles : il y a à Saint-Pétersbourg une école nationale où cent jeunes gens (moitié de chaque sexe) étudient le drame, la danse et la musique ; cette dernière partie est divisée entre le chant et les instruments. Pendant leur séjour dans l'établissement, les élèves sont logés, nourris, habillés aux frais du gouvernement. A leur sortie de l'école ces jeunes artistes doivent leur concours à l'administration des théâtres impériaux, chacun selon son genre et selon son mérite. Cette école cor-

respond à peu près, comme on le voit, à notre Conservatoire de Paris ; les maîtres y reçoivent de modestes appointements, tout comme ici. — Mais un homme de la valeur de Ricci ne s'acquiert pas aux simples émoluments d'un professeur de conservatoire. Nous touchons à l'explication de son titre honorifique qui devient, du même coup, productif. Le budget de l'école ne pouvant payer des appointements en rapport avec le mérite de ce compositeur distingué, on imagina de le rattacher au service des théâtres, par un titre seulement nominatif. C'est donc sur les fonds d'une administration mieux pourvue de ressources que sont prélevés les appointements de l'*inspecteur du chant* au Conservatoire russe. — Cet emploi consiste à perfectionner les élèves qui ont le plus de dispositions pour l'art vocal, à les préparer pour l'opéra national russe et à leur ouvrir la carrière après les épreuves d'usage. — Ricci reçoit, à cet effet, seize mille francs par an, plus le logement ; il a droit, en outre, à trois mois de congé. — Le comte Wladimir Adlerberg, *ministre de la cour*, est le chef suprême des théâtres impériaux, ainsi que de l'école qui est comme la pépinière

destinée à leur donner la force et la vie. Le comte Borch, directeur général des théâtres et de l'école, est sous la dépendance du *ministre de la cour*.

14. Mercadante était l'ami des frères Ricci, qui professaient pour son talent et sa personne de l'estime et de l'amitié. Ils firent tous trois leurs études musicales au conservatoire de Naples, mais ne s'y connurent pas, vu leur différence d'âge. C'est dans leurs tournées artistiques en Italie qu'ils eurent occasion de se lier d'amitié. Les Ricci allaient passer quelquefois des mois entiers chez Mercadante, à Novare; c'était à plaisir de revanche : lorsque Mercadante se rendait à Trieste pour la mise en scène de quelque opéra, il logeait chez ses deux amis.— Tout en admirant l'intelligence scénique et la science profonde de Mercadante, la critique lui reprochait souvent une certaine stérilité mélodique et le manque d'inspiration. Au contraire, elle reprochait aux Ricci de sacrifier les combinaisons scientifiques au profit de motifs brillants et faciles. Les trois compositeurs causaient un jour de cette part qui leur était faite, non sans quelque raison : c'était à Novare, en 1835.

Les deux Ricci répondirent par le charmant refrain : *i Gazzettieri ciarlin pur, ciarlin pur se von ciarlar.* Mais Mercadante, prenant la chose plus au sérieux, proposa à ses amis une collaboration à trois. « Puisqu'on ne me refuse point la science, leur dit-il, ni à vous l'inspiration mélodique, le jet prime-sautier, écrivons un ouvrage ensemble, auquel on trouvera peu, sinon rien à redire. » — Mais cette idée originale n'eut pas de suite; car Mercadante composa son *Giuramento*, qui fit taire la critique saine et impartiale, sinon les aboyeurs. Cette œuvre réussit à merveille; le sentiment dramatique et l'inspiration mélodique y allant de pair, les journalistes laissèrent Mercadante en repos, et son projet de collaboration à trois fut ajourné, puis tomba tout à fait dans l'oubli.

15. Le livret fantastique et amusant de *Crispino, melodramma fantastico-giocoso*, est de Piave; il l'a emprunté à une farce napolitaine populaire au XVIIIe siècle, qui faisait la distraction et la joie du peuple, intitulée : *le Savetier médecin et la Mort.* Un auteur français, M. Plouvier, en élargissant le canevas burlesque et en y introduisant l'élément dramatique, a fait

de la légende bouffonne de Naples le drame bien connu représenté à l'Ambigu-Comique : *l'Ange de minuit.* — Les interprètes créateurs de la charmante partition des frères Ricci étaient : le savetier *Crispino Tacchetto*, Carlo Cambiaggio ; — *Annetta*, sa femme, Giovannina Pecori ; — le médecin *Fabrizio*, Rinaldini ; — *Mirabolano*, médecin et apothicaire, Ciardi ; — le jeune comte *del Fiore*, Pasi ; — *don Asdrubale*, Guglielmi ; — *la Comare*, *la signora* Bordoni ; — *Lisetta*, nièce d'Asdrubal, la Prinetti. — A notre Théâtre-Italien, Zucchini, par sa verve, ses allures drolatiques, ses grandes manières empruntées, sa suffisance de parvenu, a été le parfait interprète de l'esprit, de la gaieté incisive, de l'entraînante désinvolture des Ricci ; — Mlle Vitali a gentiment détaillé les nuances et les difficultés de son rôle ; — et nous ne pourrions, sans injustice, oublier une mention honorable à l'adresse de MM. Agnesi et Mercuriali. — L'opéra de *Crispino e la Comare* vient d'être traduit en français par MM. Nuitter et Beaumont ; nous souhaitons une bonne chance et un heureux tour de France à cette traduction qui rétablit l'œuvre dans son ensemble. Deux rôles

de la partition italienne, celui du tenor et de son amoureuse *Lisette*, sont très-légèrement indiqués : c'est un défaut pour le public français, moins indifférent que le public italien au plan d'une pièce et à l'intérêt de l'intrigue. Il fallait quelques coups de pinceau à ces deux figures ébauchées : nous avons transmis le désir des traducteurs au *maestro* F. Ricci; il s'est montré tout disposé à écrire quelques nouveaux morceaux qui doivent préciser les contours trop vagues de ces rôles et mieux les mettre en relief.

16. Des dates approximatives ou de la plus haute fantaisie ont été assignées, lors de son apparition au Théâtre-Italien, à cet opéra qui nous touche pourtant de bien près. *Crispino* a été représenté pour la première fois pendant le *carême* de 1850. C'est sur la foi de M. Fétis que les erreurs ont été commises; l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* est un dangereux conseiller pour ceux qui le consultent. Que ses partisans et ses amis soient induits en erreur et maltraités par lui, cela les regarde; ils savent à qui s'en prendre; mais que ses contradicteurs, en le suivant aveuglément, devien-

nent ses victimes tous les premiers, on le conçoit moins facilement. Voilà, en tout cas, une excellente vengeance à laquelle M. Fétis ne devait guère s'attendre. Il aurait le droit d'être surpris de tant de bonheur et de tant de naïveté tout à la fois.

FIN

TABLE

Pages

Luigi Ricci 1

Federico Ricci 45

Collaboration 8-

Appendice. 119

34 363

J. Claye, Imprimeur
St Benoît 24 Paris

FACULTY OF MUSIC
LIBRARY

DATE DUE

MAR 0 3 1990

HOURS

ML
410
R442V4

Villars, Franz de
Notices sur Luigi et
Federico Ricci

Music